VLADIMIR STREINU

Pagini de CRITICĂ *literară*

⁂

Scanned with OKEN Scanner

VLADIMIR STREINU

PAGINI DE CRITICĂ LITERARĂ

IV

MARGINALIA, ESEURI

Ediție alcătuită
de
GEORGE MUNTEAN

Scanned with OKEN Scanner

Deoarece volumul III al prezentelor *Pagini de critică literară* a apărut fără o notă editorială, cea de față cuprinde, în parte, și explicațiile ce se cuveneau date acolo. Prima este aceea că Vladimir Streinu medita și trecuse efectiv la alcătuirea unui asemenea volum în ultimul său an de viață (1970). Dovadă, un dosar cuprinzînd aproape 400 de pagini dactilografiate în acest scop și o listă de autori și titluri intitulată *Pagini de critică literară,* vol. III, cu următorul cuprins: 1. *Tudor Arghezi;* 2. *Ion Vinea;* 3. *George Călinescu;* 4. *Camil Petrescu;* 5. *„Hemingway de el însuși";* 6. *Pierre Daninos, umorist sentimental;* 7. *O antologie de poezie contemporană;* 8. *Rinocerita sau dilema individualismului;* 9. *Mihail Sadoveanu;* 10. *Marin Sorescu;* 11. *Nicolae Labiș;* 12. *Valori universale în literatura română;* 13. *Nicolae Iorga;* 14. *Clasicismul, formă specifică de participare românească la literatura universală;* 15. *Umor filozofic;* 16. *Baudelaire;* 17. *Critica literară românească dintre 1920—1945;* 18. *Artă și existențialism;* 19. *Poezie și critică modernă;* 20. *Ștefan Aug. Doinaș — un neoclasic printre moderni;* 21. *Schiță pentru o istorie a criticii românești;* 22. *Dicționarul Eminescu;* 23. *Dicționarul limbii române moderne;* 24. *Un scriitor filolog;* 25. *Poezie și formulă;* 26. *Îndreptar pentru citirea lui Proust;* 27. *Poezie și critică modernă;* 28. *Lingvistică și filologie;* 29. *Liviu Rebreanu;* 30. *Vocabular eminescian;* 31. *Maiakovski;* 32. *Balzac, autor dramatic;* 33. *Etimologicale.* În dreptul fiecărui autor și titlu (ordinea de mai sus e cea din listă) a notat numărul de pagini dactilografiate, 355 în totalul făcut în acel moment. Ne aflăm, evident, în fața unui prim proiect de sumar pe care, în mod firesc, l-am luat ca bază în alcătuirea volumului.

Același dosar mai cuprindea, fără a fi incluse însă în listă, tăieturi din periodice, dactilograme (probabil ulterioare), pe aceeași hîrtie gradată, folosită în presă și edituri. (Vladimir Streinu era director la Editura Universul), pe coale albe etc., ale textelor despre Dragoș Vrânceanu, Ion Alexandru, Dumitru Radu Popescu, *Teatrul lui Jean Anouilh, Elada modernă și André Gide, modernul.* De asemenea, pe prima pagină a textului intitulat *Eminescu văzut de G. Călinescu,* apărut în *Revista de istorie și teorie*

literară, nr. 2/1964, Vladimir Streinu a scris: „*P.d.c.l.*, vol. III". Toate acestea au fost introduse în volumul III, cu excepția a două articole. Cînd, către sfîrșitul anului 1968, i-a apărut în nr. 3 al *Revistei de istorie și teorie literară* studiul despre *Mihail Dragomirescu și „critica științifică"* și l-am întrebat dacă va scrie o carte despre acest autor, mi-a răspuns că nu, dar că va include, probabil, textul respectiv în *Pagini de critică literară*, vol. III sau IV, unde va relua și *Opera literară a lui V. Voiculescu*, *Tipare de cultură*, *„Floare albastră"* și *lirismul eminescian*, *Prefața și Introducerea la „Hamlet"* și altele mai vechi, mai noi sau pe care le-ar scrie între timp. De la asemenea date am pornit în configurarea sumarului întîiului volum postum de *Pagini de critică literară* și, într-o măsură, al celui de față.

Întrucît nu exista nici o indicație directă în legătură cu ordinea textelor, decît una orală, întîmplătoare, că *în mare*, volumele următoare vor avea o structură oarecum asemănătoare cu cele de dinainte, le-am grupat, pe cît a fost cu putință, ținînd seama de secțiunile din *Pagini de critică literară*, I și II, dar și de natura materialului, de preocupările în continuă diversificare ale lui Vladimir Streinu etc. Astfel, am păstrat, atît în volumul III, cît și în IV, secțiunile *poeți* și *prozatori*, existente în I și II. Pentru că din materialul cuprins în dosarul amintit nu se putea alcătui o secțiune intitulată *critici și eseiști* și una cu *eseuri*, ca în primul volum, sau una cuprinzînd *critici*, *istorici literari*, *eseiști* și alta de *eseuri*, ca în cel de al doilea, am creat în volumul III (reluînd-o și în volumul IV și, probabil, și în V) secțiunea *studii și eseuri*, ca și pe cea nouă, de *lingvistică și filologie* (cum se intitula un studiu al său), căreia i-am subsumat textele de această natură din lista amintită, adăugînd încă două scrise în aceeași perioadă cu celelalte (*Vocabular eminescian*, apărut în *Luceafărul* din 15 iunie 1959, și G. Révész, *Origine et préhistoire du langage*, apărut în *Limba română*, nr. 3/1957, cu puțin înainte de *Dicționarul Eminescu*, din *Limba română*, nr. 6/1957, indicații scăpate însă, pentru amîndouă cele din urmă, din bibliografia dată la sfîrșitul volumului III). Secțiunea *Lingvistică și filologie* va fi reluată în vol. V și va cuprinde, pe cît cu putință, celelalte texte cu acest profil ale lui Vladimir Streinu, scriitor preocupat intens, și încă de la începuturi, deopotrivă, de problemele limbii în ansamblu, ca și de cele ale limbii române și mai ales ale limbajului literar.

Cum s-a putut observa din bibliografia de la sfîrșitul volumului III, textele din acesta au fost publicate de autor între 1946 și 1970 (cele din vol. I apăruseră între 1928 și 1938, iar cele din vol. II între 1938—1948). Cu excepția celor două din grupa *Lingvistică și filologie*, amintite deja, a celui despre Esenin (introdus spre a fi pereche cu cel

Scanned with OKEN Scanner

despre Maiakovski), a celui intitulat *Un studiu italian despre Eminescu* (unicul inedit privitor, indirect, la marele poet) și a *Înfățișărilor istorice ale poeziei,* în legătură cu toate celelalte texte din volumul III al *Paginilor de critică literară* am avut măcar o indicație liminară că ele ar fi fost incluse de autor în sumarul său. Încît, structura acestuia e cea la care s-a oprit la un moment dat Vladimir Streinu însuși (fără a presupune, însă, neapărat, că ulterior n-ar mai fi revenit asupră-i) și pe care, cu minimele intervenții amintite, am încercat s-o păstrez, ea reprezentînd ultima voință a autorului în această direcție, dînd o imagine a scrisului și preocupărilor lui din acești ani și o consistență remarcabilă cărții înseși. Sigur, faptul de a fi urmat indicațiile amintite a avut și un efect constrîngător, în sensul că texte care ar fi putut intra aici (despre Iorga, Arghezi, Rebreanu, Camil Petrescu etc.) au fost amînate pentru volumul IV, păstrîndu-le în al III-lea doar pe cele alese de el din ce a scris despre respectivii autori.

Deoarece măcar cîteva din studiile despre care știam că ar fi fost posibil să intre în volumul IV al *Paginilor de critică literară* au fost scrise cam în aceiași ani cu cele din volumul III, am avut în vedere acest fapt la alcătuirea sumarului, incluzînd în el cu precădere texte publicate în aceeași perioadă. În cazul în care existau și scrieri mai vechi despre vreun autor, le-am însumat și pe acestea volumului pentru ca, împreună cu cele din *Pagini de critică literară* I, II, III și, eventual, cu altele, din alte volume, să-i dea cititorului o imagine globală despre scriitorul respectiv. Așa se explică prezența unor texte despre Arghezi, Sadoveanu, Lovinescu, Camil Petrescu, Călinescu etc., depășind perioada avută în general în vedere (1946—1970), ele avînd însă și darul de a-i lumina cititorului cîte ceva din evoluția scrisului lui Vladimir Streinu în ansamblu, din statornicia sau mișcarea opiniilor sale despre vreun scriitor sau altul, din chipul său mai general de a gîndi asupra lumii și vieții în diversele înfățișări luate pe parcursul unei activități literare semicentenare etc.

Pentru că materialul existent o îngăduie, am alcătuit în cartea de față secțiunea *critici, istorici literari, eseiști,* existentă și în volumul II, și cea de *studii și eseuri,* pereche la cea din volumul III. În fiecare secțiune textele au fost ordonate în raport de data nașterii autorilor despre care se scrie (cînd sînt mai multe articole despre același, acestea se dau în funcție de data apariției, ca și în gruparea *studii și eseuri*). Am inclus în ambele volume (ca și în cele antume) numai texte despre scriitori ce i-au fost oarecum contemporani lui Vladimir Streinu, rămînînd ca cele despre cei anteriori, de la Miron Costin, Dimitrie Cantemir,

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu, Creangă, la Coşbuc şi la alţii, să fie însumate unei posibile *addenda* la *Clasicii noştri* (volum ce ar putea cuprinde, de asemenea, cînd va fi reeditat, şi micromonografiile *Ion Creangă* şi *Calistrat Hogaş* ca şi, poate, capitolul *Estetismul* din *Istoria literaturii române moderne*, scrisă împreună cu Şerban Cioculescu şi Tudor Vianu, dar avînd, cum s-a observat, fiecare contribuţii distincte, detaşabile).

Multe dintre textele de faţă au apărut în *Luceafărul*, în cadrul rubricii *distinguo*, pe care a ţinut-o Vladimir Streinu o vreme în revista respectivă. Altele se reproduc din *Amfiteatru*, *Ateneu*, *Gazeta*, *Glasul patriei*, *Kalende*, *Ramuri*, *Revista de istorie şi teorie literară*, *România literară*, *Scînteia*, *Scînteia tineretului*, *Secolul 20*, *Timpul*, *Tribuna*, *Viaţa românească* şi din alte periodice la care a colaborat (ca şi la volumul III, se dă o bibliografie a surselor la sfîrşitul cărţii). Se înţelege, că am ales în continuare pentru secţiunea *studii şi eseuri* (cum făcuse şi el pentru volumul III) textele vizînd cu precădere autori şi probleme literare (cu un inevitabil coeficient de posibilă arbitrarietate), cele pe teme generale, publicistice în sens larg, urmînd a fi grupate în alt sau în alte volume, avînd, cum voia Vladimir Streinu însuşi, titlul general *Distinguo* şi luminînd mai intens modul multiplu în care înţelege el să-şi afirme şi astfel *prezenţa în timp*.

O seamă dintre scrierile din aceste ultime două volume au fost revăzute, îndreptate şi completate (uneori apreciabil) de autor după apariţia lor în periodice, fapt ce a fost luat în considerare de fiecare dată. Ortografia e cea actuală, păstrîndu-se, însă, cîte s-au putut din particularităţile proprii autorului, evoluate şi acestea în mod notabil pe parcursul de pe care s-au adunat scrierile de faţă.

Pentru a facilita orientarea cititorului în cuprinsul celor două volume alcătuite pînă acum, am introdus cîte o precizare în titlurile unor scrieri (la volumul IV marcată prin paranteze drepte). Astfel, celor intitulate *Un neoclasic printre moderni*, *Nostalgia satului natal* şi *O antigonă locală* din volumul III, le-am pus în faţă numele scriitorilor la care se referă, respectiv Ştefan Aug. Doinaş, Ion Alexandru şi Dumitru Radu Popescu (o indicaţie, indirectă, exista pentru aceasta în lista amintită, unde se însemna Şt. Aug. Doinaş şi nu *Un neoclasic printre moderni*) etc. La fel am procedat în cîteva cazuri în volumul IV, notînd Tudor Arghezi înainte de *Prozator militant*, Lucian Blaga la *Lirozofie sau doctrina lirei*, Mihai Beniuc la *Însemnări şi consemnări*, Mariana Dumitrescu la *Stîlp de poetă*, Pachia Ion Tatomirescu şi Radu Selejan la *Ghiocei*, Ileana Vrancea şi Adrian Marino la *Monografii istorico-literare* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva titluri au fost schimbate de autor după apariţia textelor respective, fiind preluate ca atare şi în cartea de faţă. Astfel, articolul despre *Oscar Walter Cisek*, cum se intitula în *„Luceafărul"*, a fost redenumit *Un scriitor român de limbă germană*, cel despre Pompiliu Constantinescu — *Un critic de încredere*, cum se chema iniţial etc. Împreună cu o seamă de modificări pe care Streinu le-a făcut ulterior (unele substanţiale) sau revenirile la formele anterioare apariţiei în presă, toate acestea fac ca unele texte să aibă aici o înfăţişare sensibil schimbată faţă de cea din periodicele în care au apărut. Ca şi în alte volume ale prezentei serii sau ca în *Clasicii noştri*, cititorul va întîlni unele reluări şi chiar repetări de sintagme critice în legătură cu cîte vreun scriitor analizat. Ele atestă, în general, consecvenţa autorului, dar şi, în unele cazuri, certa nerevedere a multor scrieri în perspectiva strîngerii lor în volum, pe care n-a mai apucat s-o efectueze.

Volumele I, II, III şi IV din *Pagini de critică literară* marchează, cu unele oscilaţii, patru decenii din activitatea de critic literar şi eseist a lui Vladimir Streinu. Volumul V va cuprinde, selectiv, texte din întreaga activitate a criticului (pe unele din cele mai vechi, neintrate în *Pagini de critică literară* I şi mai ales II, autorul însuşi a scris „nepus în volum", cu subînţelesul că ar urma să fie), astfel ca, pînă la o necesară ediţie critică a scrierilor sale, cititorul să aibă o imagine cît mai cuprinzătoare asupra contribuţiilor critice şi eseistice ale acestui scriitor, a cărui operă critică, eseistică şi publicistică în înţeles larg, se adevereşte nu numai neaşteptat de întinsă, dar şi perenă, viguroasă şi profund semnificativă pentru scrisul românesc, şi nu numai românesc, al acestui secol. În vederea sublinierii unităţii scrierilor sale critice şi a orientării rapide a cititorului, am alcătuit un *indice de nume la volumele I, II, III* (cu ajutorul actriţei Ileana Iordache, fiica scriitorului, care, ca şi mama ei, prozatoarea Elena Iordache-Streinu, m-a sprijinit constant în editarea scrierilor lui Vladimir Streinu). Volumul IV are, la rîndu-i, ca şi următoarele, un asemenea indice.

GEORGE MUNTEAN

Scanned with OKEN Scanner

POEȚI

Scanned with OKEN Scanner

I

Din campania care, în ultimul timp, s-a dus în contra d-lui Arghezi, am înţeles că în sînul Academiei Române nu poate pătrunde cel mai mare poet român de după Eminescu. Dacă secţia literară îl va propune vreodată ca membru, votul adunării plenare va cădea ca o interdicţie totdeauna. Pentru ce nu va fi poetul niciodată academician, nu este locul să arăt aici. Nu va fi, iată faptul.

Dar geniul d-lui T. Arghezi, trecînd peste opunerea oricăror procese-verbale, va împresura, nevăzut ca aerul, instituţia care nu l-a vrut şi tot ca aerul va pătrunde înăuntru circulînd necesar printre cei care îl vor fi respins. Căci lingvistul însărcinat cu alcătuirea marelui dicţionar academic al limbii noastre, pe nimeni altul dintre scriitorii timpului nu va cerceta rînd cu rînd, decît pe d. Arghezi ; se va opri ici asupra unui cuvînt retezat ca *heruv*, colo — asupra vorbii *şes* cu înţeles de *şedere*, dincolo — asupra schimbării genului unui substantiv, asupra derivaţiilor verbale neaşteptate, asupra răsucirii unui adjectiv în substantiv, în sfîrşit asupra noutăţii limbajului arghezian, care a promovat un nou dicţionar.

Cum am avut „limba lui Eminescu“ tot aşa avem azi „limba lui Arghezi“, de care lucrările ştiinţifice ale unui erudit ca Sextil Puşcariu vor trebui să ţină seama.

Încît pe calea aceasta, a înregistrării formelor verbale argheziene, Academia Română se va trezi deodată conţinînd prezenţa poetului.

Va fi un răsvot academic.

II

SINTAXA POEZIEI

După o experienţă literară oarecare, ajunge oricine să deosebească modurile fundamentale ale gîndirii omeneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Forma prozei sau a versului nu indică totdeauna un conținut corespunzător. Mai ales de la romantici încoace, modalitățile exprimării s-au încrucișat în așa fel, încît mergem la confuzii sigure, dacă ne încredem numai în arătările de suprafață ale acestora : proza, înfierbîntîndu-se cîteodată, face aripi, iar versul de multe ori, răcindu-se, devine pedestru și dă dreptate prozodiilor care afirmă că el are și „picioare". Lăsînd dar deoparte indicațiile de formă, să ne conducem după diferența de gust a miezurilor ; modurilor de exprimare, să le preferăm modurile gîndirii. Acestea sînt două : unul este gîndirea-proză, care afirmă, contrazice, argumentează, discută și descrie, închinîndu-se logicii, iar celălalt este gîndirea-poezie, care sugerează, insinuează, evocă și cîntă, închinîndu-se fanteziei.

Aceeași experiență ne mai învață că starea poetică se istovește după o durată proprie, care este totdeauna relativ scurtă, atît de scurtă că poezia nu poate fi concepută ca izvor continuu, ea fiind mai curînd un fel de lichid care țîșnește ritmic. După Edgar Poe, a cărui observație a fost adoptată de toți modernii pînă în zilele noastre, nu există poeme lungi, fiindcă nu există stări poetice care să dureze, cum credea el, peste „o jumătate de oră". Epopeile și alte lungi compuneri narative în versuri sînt numai colecții de poeme scurte. E deci firesc ca în cei mai mari poeți să constatăm intermitențe lirice, pauze ale gîndirii-poezie, pe care inteligența, adică gîndirea-proză, ca să creeze impresia de unitate mai largă, le umple cu produsele ei. Valoarea operei poetice nu scade prin intervenția oportună a spiritului-proză, după cum mortarul și tencuiala nu păgubesc stilului și soliditații unei arhitecturi. Este chiar necesar ca poetul să se servească de picioare, cînd aripile îi ostenesc, mai înainte de a parcurge distanța improprie a unui poem lung.

Dar modurile gîndirii omenești, unul discursiv, altul poetic, folosesc, ca să se afirme, două sintaxe deosebite. Într-un fel se organizează gîndirea logică : ea e abstractă, concluzivă, și limpede, în timp ce starea lirică e concretă și sugestivă, cultivînd deci salturile verbale, care, lăsînd limpezimea logică de o parte, exprimă tulburări emotive. Din punctul de vedere al sintaxei lirice, poetul cel mai instructiv, azi, este Tudor Arghezi. Între multe altele, o poezie a lui, cum este *Prințul*,

Scanned with OKEN Scanner

sileşte exprimarea logică să ia o înfăţişare cu totul semnificativă. Astfel versurile : „Prinţul te simte, spadă fermecată, / Prinsă de şold, c-ai tremurat şi creşti", transpuse în ordinea prozei, dau fraza : „Spadă fermecată, prinţul te simte că, prinsă de şold, ai tremurat şi creşti" sau, respectîndu-le mai atent, „prinţul te simte, spadă fermecată, că — prinsă de şold — ai tremurat şi creşti". Poetul însă nu ordonează logic părţile frazei, ci emoţional : fiind vorba de atitudinea sufletească a unui „prinţ" închis, care e poetul însuşi, precum şi de neputinţa lui de a înfrînge rigorile închisorii, ideea de prinţ claustrat i se prezintă cea dintîi, încît versul începe chiar cu acest cuvînt, iar apoi claustrarea, adică zădărnicirea vitejiei prinţului, trezeşte imaginea spadei lui care „tremură" de ceea ce nu poate face şi „creşte" în puterea cu care va lovi cînd eroul va fi liber. În graba emotivă, ordinea logică a vorbirii dispare în ordinea de urgenţă a imaginilor afective : „prinţul te simte", spada aflîndu-se numaidecît în conştiinţa poetului, dar nu şi a cititorului, pînă ce acestuia, nu i se adaugă anume „spadă fermecată", ca să ştie la ce se referă urgenţa pronumelui anterior „te". Ordinea emoţională a cuvintelor pune însă pe cititor pentru a doua oară în oarecare încurcătură logică, fiindcă, arătîndu-i-se că spada atîrnă inutil de şoldul prizonierului excepţional, înţelege mai întîi că prinţul îşi simte spada prinsă de şold : „Prinţul te simte, spadă fermecată, prinsă de şold..." ; continuarea convinge însă că instrumentul viitoarei răzbunări, cu „tremurarea" şi „creşterea" lui, umple conştiinţa viteazului interzis şi nu faptul de a-i sta la şold.

La Tudor Arghezi, nu numai strofele expresive arată altă sintaxă decît cea cunoscută din proza obişnuită sau din formulările inteligenţei ; chiar poeme întregi răstoarnă ordinea cuvintelor în propoziţii, a propoziţiilor în frază, precum şi a strofelor în unitatea poemului. Un astfel de caz avem cu celebra *Inscripţie pe un portret*. Ca să ne dăm seama de compunerea ei după necesitatea sintactică a emoţiei e nevoie să o citim mai întîi întreagă :

Cunoşti în vreme visul că sfîrşeşte.
Ţi-ai aşteptat oşteanul trist pe scut
Să-ţi intre-n zale reci în aşternut
Şi să-ţi frămînte trupul tîlhăreşte.

Scanned with OKEN Scanner

Şi te socoţi ca iedera, deodată,
Rămasă-n legănare, şi pustiu ;
Ai bănuit că platoşa-i pătată,
Pe care odihniseşi, cu rachiu.

Făptură vrăjitoare şi duioasă !
Nu te-am oprit s-aştepţi şi să suspini,
Ci te-am lăsat să-l încîlceşti în spini
Fuiorul vieţii tale de mătasă.

Mi-am stăpînit pornirea idolatră
Cu o voinţă crîncenă şi rece ;
Căci somnul tău nu trebuia să-nnece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră.

Durerea noastră-aduce cald şi bine
Celor hrăniţi cu jertfele din noi...
Eu, noaptea, ca un pom, ascult în mine
Căzînd miloase,-n cuiburi, sfinte foi.

Despre această puternică poezie, s-a afirmat la apariţia ei că e obscură. Adevărul este că *Inscripţia pe un portret* propune cititorilor o limpezime emoţională şi nu logică. Zisa obscuritate provine din dispunerea întoarsă a compoziţiei clasice. Ea începe cu versul *Cunoşti în vreme visul că sfîrşeşte,* care nu este decît punctul sufletesc terminus al romanului de dragoste, pe care îl conţine poema. Într-adevăr, anecdota *Inscripţiei* suscită în mintea cititorului trei personaje : o femeie, un oştean iubit de aceasta şi poetul care totuşi o iubeşte fără speranţă ; poetul nu-i spune nimic despre bărbatul nevrednic, la care visează şi care, în cele din urmă, se dovedeşte a fi nevrednic, cu „platoşa pătată de rachiu" ; urmează dezamăgirea erotică a femeii, cuprinsă în versul concluziv, deşi iniţial, *Cunoşti în vreme visul că sfîrşeşte,* iar apoi sentimentul mîndriei şi jertfei poetului. Intervertirea compunerii răspunde, de pe planul întreg al poemei, intervertirii sintaxei, ce poate fi semnalată de mai multe ori. În strofa a doua, „Şi te socoţi ca iedera, deodată, / Rămasă-n legănare şi pustiu ; / Ai bănuit că platoşa-i pătată, / Pe care odihniseşi, cu rachiu", raportul logic de la cauză la efect e răsturnat : efectul emoţional precede cauza obiectivă. Visul

Scanned with OKEN Scanner

despre oşteanul-erou se sfărîmă de realitatea brutală, presupusul erou fiind un beţivan. Ordinea logică ar fi fost aceasta: „Ai văzut că platoşa lui nu este a unui viteaz, ci a unui soldăţoi alcoolizat, aşa că te simţi ca o iederă fără trunchi de sprijin, rămasă-n legănare şi pustiu". Emoţia însă a inversat raportul de la cauză la efect, a luat, prin urmare, pentru sensibilitatea poetului, locul întîi. Ordinea este emoţională, nu logică. În acelaşi fel, calificările, zise în limbaj gramatical atributive, sînt de regulă aderente substantivelor lămurite prin ele; la Tudor Arghezi, ele îşi determină substantivele fireşti de la distanţe dincolo de care, întîlnindu-le, cititorul trebuie să se întoarcă îndărăt pe vers spre a-i găsi poziţia obişnuită. În ultimele două versuri ale strofei citate, avem un caz şi mai expresiv: o complinire gramaticală se află scindată de o întreagă propoziţie secundară: „Ai bănuit că platoşa-i pătată / Pe care odihniseşi, cu rachiu". După ordinea clar prozastică, ar fi urmat să avem: „Ai bănuit că platoşa, pe care odihniseşi, e pătată cu rachiu". Nimeni pînă azi n-a făcut tabloul complet de inversiuni sau dislocări, ale frazării lirice argheziene, deşi critica le-a observat de la început. Dacă la Arghezi această deprindere este mai evidentă, faptul se explică prin aceea că sintaxa lui se deosebeşte de sintaxa, să zicem a lui Eminescu sau a oricărui alt poet clasic. Însemnează că Eminescu sau poeţii în general clasici foloseau limpezimea sintactică a prozei? Nicidecum. Clasicii, ei înşişi, se deosebeau la timpul lor de ordinea logică a frazării, numai însă că, intervenind pe de o parte obişnuinţa cititorilor cu inovaţiile lor sintactice, iar de altă parte proza curentă hrănindu-se cu metaforele şi formele desuete ale poeziei, conduita lor deosebită faţă de sintaxa prozei nu se mai observă actual, deşi ea există istoriceşte.

Un poet francez a mers la ultima consecinţă a sintaxei lirice. E vorba de Stéphane Mallarmé. El a dislocat ordinea logică pînă la nimicirea chiar a ordinei emoţionale. Nici un alt poet n-a pus o distanţă mai mare între proză şi vers. După speculaţiile lui formaliste, orice sensibilitate poetică nouă aduce cu sine o sintaxă, o prozodie şi chiar o ortografie nouă. Cum însă nu e locul să-l urmărim în ciudatele lui excese, îl amintim ca pe poetul care, din diferenţele sintactice, dintre proză şi poezie, a scos cele mai speculative concluzii; dar observaţia de la care pleca el, şi anume, că

sintaxa emoției, adică a poeziei, este alta decît aceea a gîndirii logice, adică a prozei, rămîne de nezdruncinat. Fiind adevărată, ea a și format obiect de discuție în mai toate literaturile lumii. Îndeosebi poeții englezi, cunoscuți sub numele de *lakiști*, au dezbătut-o cu mai mare aprindere. Polemica dintre Wordsworth și Coleridge a și rămas de aceea celebră. Primul susținea că poezia se face cu cuvintele și sintaxa prozei, înțelegînd prin proză chiar vorbirea zilnică, iar al doilea, că poezia, începînd de la vers, ca formă proprie, pînă la ordinea cuvintelor în propoziții și a propozițiilor în frază, diferă radical de proză și cu atît mai mult de conversația uzuală. Dreptate avea unul cît și celălalt : poezia poate ilumina cuvinte și fraze obișnuite, după cum de asemenea poate străluci din cuvinte și fraze rare. Un Wordsworth fără geniu ar rosti însă, cu concepția lui despre poezie, numai simple banalități, iar un Coleridge fără geniu ar fi un autor de logogrife : pe unul îl pîndește platitudinea, iar pe celălalt obscuritatea. Poezia însă, în esența ei, este grea de reliefuri concrete și de sensuri, oricum, comunicabile.

Scanned with OKEN Scanner

I

POETUL

De la apariţie, poezia lui Octavian Goga a reintrat în compunerea momentului istoric, care o născuse. Nimeni pînă la el, în versuri, nu exprimase mai dramatic condiţia românilor din imperiul habsburgic şi nici mai exact aspiraţia multiseculară a conştiinţei noastre naţionale. Vreme îndelungată versul lui se adaugă conştiinţei obşteşti de dincolo şi dincoace de Carpaţi, sporind-o, devenind factorul ei literar cel mai de seamă, după cum tot atît de adevărat este că, într-o măsură indenegabilă, conştiinţa publică însăşi sporeşte, la rîndul ei, puterea artistică a versului său. Epoca şi poetul fac schimb activ de valori, potenţîndu-se reciproc. Era deci firesc ca poezia să i se prefacă deîndată în mijloc educativ, declamîndu-se prin şcoli şi mai totdeauna la festivităţi publice.

Conştiinţa estetică, reprezentată atunci prin Titu Maiorescu, i se deschide de asemeni tot atît de neîntîrziat. La numai un an de la apariţie, raportul criticului „citit în Academia Română pentru acordarea unui premiu", constatînd mai întîi marea favoare publică, de care se bucura poetul, continuă numaidecît cu îndreptăţirea estetică la o asemenea favoare. I se relevă astfel „forma frumoasă", puterea de a rezuma „iubirea şi ura, durerile şi speranţele unui neam ameninţat în existenţa sa", simbolul stăruitor al apelor curgătoare (Mureş, Crişuri, Oltul), ca expresie a destinului colectiv, absenţa retorismului patriotic („prin strigăte violente se risipeşte emoţiunea şi dispare, prin vorba stăpînită se păstrează şi creşte"), evocarea „unor figuri obişnuite din viaţa poporului, care însă cîştigă deodată... o iluminare şi o strălucire extraordinară" (preot, dascăl de strană, învăţătoare, lăutari), farmecul limbajului poetic sau „măestria limbistică" asemănătoare cu aceea a lui Eminescu, în sfîrşit vigoarea sugestivă „a cîntecelor noastre populare" şi „exuberanţa la veselie".

Ar fi însă greşit dacă am crede că poetul a trezit numai aprobări şi entuziasm. Pe lîngă conştiinţa publică şi estetică, mai exista în epocă o conştiinţă estetică, cu reacţiuni deosebite. Ovid Densusianu, susţinătorul rafinamentelor simboliste la noi, respingea hotărît lirismul noului poet de peste munţi, părîndu-i-se prea zgomotos, „ecouri" în versuri ale nenumăratelor discursuri politice sau demonstraţii de „vicleim patriotic" ; Duiliu Zamfirescu, în numele unei aristocraţii chestionabile, lovea destul de nearistocratic pe acelaşi poet pentru „violenţă greoaie", pentru „îngrămădire" şi „abuz de cuvinte... brutale", pentru „lipsă de inspiraţie" şi „monotonie exasperantă", considerîndu-l totuşi, printre lovituri, „om de talent" ; iar confratele de poezie, transilvănean acesta, dar cu atitudini moderniste, Emil Isac, avea să-i ia în derîdere condiţia biografică şi lirismul înlăcrimat sau „jalea". „Sînt feciorul popii din Cluj, mama mea foarte bătrînă / Biserica de lemn — pîinea amară / Brazda nu fuge după plug — doinele triste, căci fetele vin grele acasă / Şi-n curtea noastră plîng şapte dureri / ...Oh ! durerile, durerile, contesă, mă omoară / Căci sînt feciorul popii... de la Cluj..." Conştiinţa naţională şi estetică a timpului, deschizîndu-i-se spontan, par însă azi mai întemeiate decît respingerile estetismului academico-modernist, între care e de menţionat şi aceea a lui Mihail Dragomirescu, al cărui gust estetic a suferit adesea de pe urma strictului şi negloriosului său dogmatism.

Scuturînd bine asemenea critici, rămînem în mîini cu singura obiecţie mai rezistentă : ţinuta retorică a versului. Asupra ei conveneau toţi oponenţii momentului şi convin încă unii critici de azi. Discreditul apucăturii retorice în arta versificării e vechi şi, întrucît priveşte pe anumiţi poeţi, deci limitativ, e şi justificabil. Lirismul intim, corespunzător lidului sau chiar muzicii de cameră, n-are de aşteptat nimic bun de la versul vociferat. Dealtfel chiar un astfel de poet al şoaptei lirice, Verlaine, a rostit mai întîi exilarea declamaţiei din poezie ; şi declamaţia a fost apoi izgonită pe drept de oriunde se instalase prin abuz sau exces.

Aceasta urma să însemneze însă că locul cuvenit şi măsura exactă nu-i puteau fi discutate. În principiu, cum se ştie prea bine de la un timp (exact, de la Edgar Poe), versul exclusiv scriptic e o pură idee, forma lui trebuind să aibă,

Scanned with OKEN Scanner

ca să existe, o componență vocală. Spunerea versului, acest minim de oralitate, ține de însăși esența poeziei. Fie și citit numai din ochi, vocea interioară îl susține cu inflexiuni, cu precipitări, cu opriri și alte forme orale, care nu sînt decît valori de retorică mută.

De altă parte, măsuri mai declarate și mai cuprinzătoare de retorism își afirmă legimitatea după circumstanțe. Nimeni nu vorbește mulțimilor, în șoaptă. Unei adunări cu suflet unanim, nu i se poate cînta la ureche. Firește, lui Walt Whitman, proferîndu-și accentele de profet al viitoarei democrații atletice, e ușor să i se observe torențialitatea și declamația, fiindcă amîndouă îi compun geniul : grav ar fi dacă, adresîndu-se cui se adresează, muncitorimii americane a secolului trecut, i s-ar fi observat tenuitatea sau extincția glasului, respirația astmatică sau sincopa lirică. *Mutatis mutandis*, Goga este din acest punct de vedere un Whitman al conștiinței românești. El scrie să fie auzit nu de o cititoare plimbîndu-se leneș printre oglinzi de iatac, ci de mulțimi de plugari istoviți, de cosașii tăind incomensurabil poloage paralele, de milioanele conaționalilor „clăcași", văzuți la un loc, sub osînda muncii poruncite, masă inumerabilă de robi ai pămîntului a cărei suferință, a cărei revoltă, a cărei speranță de eliberare e vuiet secular de codri și ape, nu susur intimist. Un *pizzicato* de ghitară, foarte la locul lui sub fereastra sau balconul iubitei, ar fi de-a dreptul absurd și nici nu s-ar auzi lîngă o cascadă mugitoare. Cu un instinct artistic sigur de sine, Goga a pus mîna pe instrumentul sonor cel mai propriu. Cine se indispune de justa lui măsură de retorism confundă sigur estetica viscolului cu estetica adierii. A-i judeca volumul vocal fără nici o raportare la marele număr de ascultători, care i-l comandă, ca și la volumul aspirațiilor colective, pe care le rostește și le cîntă, însemnează a-i pretinde să nu se facă auzit, să fie adică un neverosimil cîntăreț din piculină în fruntea unei umanități insurecte.

El este însă mai întîi reprezentantul acestei lumi oprimate. Atitudinea lirică i se leagă, de-a lungul a veacuri de exploatare, de atitudinea politică a maselor de țărani și cărturari transilvăneni. Întocmai ca la aceștia, aspirația la libertatea socială i se împerechează cu aspirația la libertatea națională. Trecutul istoric transilvănean, cu conținutul lui revoluționar, trăiește actual în conștiința poetului : țăranii de acolo (ca și

cei de aici) s-au mişcat totdeauna, cînd s-au mişcat, ca „iobagi“ şi totodată ca „români“. Aşteptînd ultima revoluţie mîntuitoare, Goga se roagă de la început unui Dumnezeu al popoarelor robite : „Alungă patimile mele, / Pe veci strigarea lor o frînge, / Şi de durerea altor inimi / Învaţă-mă pe mine-a plînge, / Nu rostul meu, de-a purui pradă / Ursitei maştere şi rele, / Ci jalea unei lumi, părinte, / Să plîngă-n lacrimile mele. // Dă-mi tot amarul, toată truda / Atîtor doruri fără leacuri, / Dă-mi viforul în care urlă / Şi gem robiile de veacuri. / De mult gem umiliţii-n umbră / Cu umeri gîrbovi de povară... / Durerea lor înfricoşată / În inimă tu mi-o coboară. // În suflet seamănă-mi furtună / Să-l simt în matca-i cum se zbate, / Cum tot amarul se revarsă / Pe strunele înfiorate ; Şi cum sub bolta lui aprinsă, / În smalţ de fulgere albastre, / Încheagă-şi glasul de aramă / *Cîntarea pătimirii noastre*“.

Octavian Goga şi-a declarat aşadar limpede şi de la primele acorduri atît identitatea lirică, ideal de suferinţe colective, cît şi instrumentul, „glasul de aramă“, cu care o va rosti. E un Horia poet care ştie că istoria şi revoluţiile ţărăneşti se buciumă din tulnic, nu se îngînă cu cavalul. A-i disocia de lirismul propriu măsura corespunzătoare de retorism, e o greşeală şi de concepţie şi de recepţie estetică. De aceea, între criticii vremii mai precis orientat, E. Lovinescu scria : „Versuri declamatorii ? Poate. Însă cu totul noi“. Noutatea poeziei lui Goga însumează cîteva straturi lirice dintre care critica mai atentă are de indicat pe cel mai durabil. Ea vede apărînd mai întîi în conştiinţa poetului o lume rurală osîndită la munca stearpă : sînt „plugarii... urziţi din lacrimi şi sudoare“, de care se leagă nădejdea mîntuirii, „norocul nostru, al tuturora“, fiindcă „în pacea obidirii lor“ :

Ca-ntr-un întins adînc de mare
Trăieşte-nfricoşatul vifor
Al vremilor răzbunătoare.

Viforul vremii „ce va să vie“ şuieră de asemeni în evocarea „apostolului“, preotul satului, la al cărui cuvînt despre nedreapta istorie „feciorii strîng prăseaua / Cuţitului din cingătoare“. Aceeaşi „înfricoşată clip-a premenirii“ e vestită încă o dată în versuri dedicate muncii secerătorilor clăcaşi, dintre care se desprinde o femeie, nu ca să se odihnească, ci

ca să alăpteze în genunchi, la umbra spicelor de grîu pe „fătul... patimii amare", „pe solul sfînt... înfricoşatul crainic, / Izbăvitor durerilor străbune". Poetul este în primul rînd un iluminat al dreptăţii sociale şi naţionale. El are mereu viziunea de foc a eliberării prin revoluţie, versurile aprinzîndu-se de ură şi iubire, de răzbunare şi mîngîiere, de solidaritate cu mulţimea conaţionalilor oprimaţi.

Cum însă sorocul justiţiar se amînă, sentimentul amînării lui provoacă, în compunerea acestui lirism vaticinant, o gravă retorsiune. Profetismul social se răsuceşte în dezamăgire. Dar poezia, condiţionată istoriceşte, ţîşneşte acum din propria-i istorie în afirmări artistice inatacabile. Deznădejdea se preface în cîntec de jale şi ajunge bocet universal : apar marile simboluri ale suferinţei colective, îndeosebi rîurile transilvănene, care îneacă orice urmă de istoricitate genetică a poeziei, propunîndu-se pure oricui şi oricînd : „La noi de jale povestesc / A codrilor desişuri, / Şi jale duce Murăşul / Şi duc tustrele Crişuri / Iar codrii ce-nfrăţiţi cu noi / Îşi înfioară sînul / Spun că din lacrimi e-mpletit / Şi Oltul, biet bătrînul... // Avem un vis neîmplinit, / Copil al suferinţii, / De jalea lui ne-au răposat / Şi moşii şi părinţii... / Din vremi uitate de demult, / Gemînd de grele patimi, / Deşertăciunea unui vis / Noi o stropim cu lacrimi..."

Nici un alt poet, de la noi şi de oriunde, n-a pus apele, codrul, cerul, mediul cosmic al unei naţiuni să-i plîngă destinul politic mai omeneşte. Mîntuirea prin revoluţie socială şi naţională, interzisă, ia forma compensatoare de mîntuire prin comuniune cu natura. „Deşertăciunea visului", de care „au răposat şi moşii şi părinţii", conţinînd sugestia damnării unei întregi seminţii de oameni, copiii şi nepoţii înşişi urmînd să se succeadă ca generaţii de victime ale aceleiaşi fatalităţi istorice, lucrează mai departe ca factor de poezie. Asuprirea face din satul ardelean o redută arhaică de tradiţii şi deprinderi de viaţă, unitate spirituală, din care statura oamenilor reprezentativi, blestemaţi ca şi cei de rînd în istorie, se înalţă neaşteptat în eternitate. Cei de rînd sînt „copii ai firii" şi „cerul", ca leac al suferinţii, le-a dat „cea mai curată rază / Din sfînta lui seninătate", le-a pus inimă să se-nfioare / De glasul frunzelor din codru, / De şopot tainic de izvoare" ; calendarul muncilor agricole îi face sacerdoţi ai cadenţei anotimpurilor şi ai „tainelor" pămîntului, ei săvîrşind ritua-

Scanned with OKEN Scanner

lul rodniciei și apărînd în sfîrșit ca sfinți ai imensei bazilici deschise a naturii : „Și nimeni truda nu v-alină, / Doar bunul cerului părinte, / De sus, pe frunte vă așază / Cununa razelor lui sfinte. // A voastră-i jalea cea mai mare, / A voastră-i truda cea mai sfîntă, / Stăpînul vitreg vă lovește, / Cînd cerul bine vă cuvîntă".

Transfigurați deopotrivă, fruntașii acestei lumi țărănești, preotul, dascălul de strană, învățătorul, învățătoarea și lăutarul satului, deși mai cunoscători de stări evoluate, aparțin totuși aceleiași străvechi spiritualități defensive care, zădărnicită în drepturile ei de eliberare și progres, își apără identitatea alipindu-se ca în arhaic naturii și miturilor religioase ; în optica mitologizantă a străvechimii, preotul îndeosebi care a îmbătrînit vorbind sătenilor în amurgul zilei despre robia trecutului și lumina viitorului, rămînînd tot țăran, devine deodată „apostol" și „mag", preoțit tainic nu de autorități ecleziastice orășenești, ci de însuși duhul comunității și al comuniunii cu cerul înstelat între timp : „Din cetățuia strălucirii / Coboară razele de lună, / Pe-argintul frunții lui boltite / Din aur împletesc cunună. / Cuvine-se hirotonirea / Cu harul cerurilor ție, / Drept-vestitorule apostol / Al unei vremi ce va să vie !".

Tonul sacramental, gestul liturgic, hieratismul viziunii lirice și cuvîntul cu origina, topica și întorsătura de ceaslov, molitvenic sau cazanie, vechi cărți între care a crescut poetul ca fiu de preot și pe care a învățat să citească, sînt izvoarele cele mai de preț ale poeziei lui. Valori de limbă similare nu mai crease decît Eminescu înainte de Goga și nu va mai crea după el decît Arghezi. Nici alte ipostaze morale, cîte se mai află în poezia lui, deveniri firești ale deznădejdii „de mai bine", cum sînt sentimentele, oricît de poetice în sine, de nenoroc, de dezrădăcinare sau înstrăinare, ca și de opoziție a satului copilăriei față de orașele peregrinării cărturărești, nu vor avea puterea să mai creeze imagini atît de inalterabile.

O singură valoare de artă, de ordin formal — aceasta, crește din aceeași vechime de viață. E vorba de anumite ritmuri ale poeziei lui Goga. Ele apar cînd și cînd fie izolat, fie în serii de „cîntece", care își derivă cadența dintr-un dans național. Astfel : „Eu vă chem din visuri, / Vă cobor din stele, / Vă alint în taină, / Cîntecele mele — / Ca-ntr-un cuib, v-adorm în suflet cîntecele mele / Ciripiți acolo, / Pă-

Scanned with OKEN Scanner

săruici golaşe, / Ciripiţi şi creşteţi / Ca un prunc în faşe — / Plîngeţi şi zîmbiţi la sînu-mi, ca un prunc în faşe".

În ritmul acestor cîntece e tactul cunoscutei hore româneşti, figură coregrafică străveche, poate protoistorică, alcătuită din patru paşi domoli, bătuţi pe loc, urmaţi, la dreapta, de alţi patru scurţi şi repezi. I se zice „brîuşorul" ? Zică-i-se oricum, jocul e o realitate artistică românească de pe toată întinderea ţării noastre, realitate, pe care memoria de spiţă a poetului a aproximat-o şi transpus-o în vers de mai multe ori, între momentele de înstrăinare. Semnalăm cu atît mai mult modelarea ritmului poetic cult după o figură coregrafică populară, cu cît eminentul romanist maghiar Ládislau Gáldi (v. *Problèmes de versification dans les Pays Danubiens* în *Helicon*, tome V, fasc. 1-3), citînd alt „cîntec" dar de acelaşi tipar metric, al lui Goga, îl presupune ca rezultat al unei influenţe ungureşti : „Deşi moştenitor deopotrivă al tehnicii de inspiraţie germanică a lui Coşbuc, Goga s-a inspirat foarte adesea din cîntecul popular ungar, asociindu-se în această privinţă şcoalei lui Arany" şi citează : „Dorurile mele / N-au întruchipare. / Dorurile mele / Frunze pe cărare. / Spulberate şi strivite frunze pe cărare".

Filiaţia reală a strofei şi a tipului metric, fără alte influenţe, şi cu atît mai puţin culte, leagă aceste ritmuri de tactul horei româneşti arătate, fiind poate în acelaşi timp o indicaţie a vremilor cînd dansul, muzica şi poezia nu se disociaseră încă la noi. În cuprinsul acestei unităţi etnice şi artistice, Octavian Goga, cîntăreţ al „pătimirii noastre", şi-a ridicat ipostazele lirice, limbajul poetic şi unele ritmuri dansate din adîncul conştiinţei nedocumentare a poporului român.

II

CIUCEA

Aşezarea memorială de la Ciucea veghează de pe o clină de muncel, cu adevărat dintre „codri verzi de brazi", pînă dincolo de valea unui Criş, peste „cîmpuri de mătase" şi pînă mai departe peste istoria întreagă a Transilvaniei. Se

Scanned with OKEN Scanner

respiră acolo îndeosebi aerul întremător atît al locurilor, cît şi al istoriei acestor locuri.

Poarta monumentală, dar ţărănească, de lemn sculptat se deschide asupra drumeagului, care urcă pieziş la nivelul clădirilor de locuit şi al clădirii-muzeu, zisă „castel". Interioarele, oricît ar diferi ca destinaţie, contribuiesc toate la impresia de folcloric şi mînăstiresc, pe care o confirmă dealtfel numaidecît, la un nivel superior al clinei, bisericuţa de bîrne maramureşeană, ca şi de mai sus încă mausoleul poetului.

Istoria, folclorul şi altarul sînt chiar izvoarele neuitatelor reprezentări, care informează unica frumuseţe a poeziei lui Octavian Goga. Cît priveşte mersul istoric al lumii şi implicit al neamului românesc, poezia lui se fortifică din intuiţia democraţiei victorioase, în numele căreia versul său fulgeră pe opresor, glorificînd eliberarea şi naţională şi socială. Cu preştiinţa vizionarilor, el a luminat de departe timpul, cînd poporul, adică numărul, avea să-şi spună cuvîntul decisiv asupra unui mic grup de feudali.

Nicăieri sensurile operei lui Goga nu se asociază între ele mai spontan decît la Ciucea. Iar dacă vizitatorii, care se înumără azi cu sutele de mii, le adaugă valorile muzeale păstrate acolo cu sfinţenie (manuscripte, bibliotecă, picturi, sculpturi etc.), recunoştinţa li se îndreaptă de la sine către cine a întemeiat, a ocrotit şi a înţeles să consolideze acest monument al conştiinţei noastre naţionale.

Întîmplători sau fireşti, factorii existenţei monumentului sînt totdeauna de reamintit. Astfel ar fi fost cu neputinţă ca forma actuală, de care nimeni nu-şi dă seama dacă n-a văzut-o, să fi existat fără asistenţa extraordinară a politicii culturale socialiste din ţara noastră. Din primii ani ai instituirii ei, cînd a înlesnit aducerea imensei cantităţi de mozaic veneţian pentru decorarea mausoleului, pînă azi, cînd cheltuielile de regie în creştere continuă sînt asigurate de stat, această politică luminată a făcut din complexul memorial de la Ciucea altarul transilvănean al culturii române. [...]

Dar fiinţa care stă la temelia sacrului lăcaş, ca fondatoare în 1939 şi paznică intrepidă pînă în ziua de azi, este însăşi soţia poetului, adevărată şi venerabilă Doamnă a locu-

Scanned with OKEN Scanner

lui. Dintre cei aproape treizeci de ani, de cînd își apără ctitoria cu o iluminată dîrzenie, douăzeci de la întemeiere pînă în 1959, i-a dat de una singură bogatei mozaicări pusă numai de mîna ei pe pereții exteriori și interiori ai impunătorului mausoleu. Este azi probabil o nonagenară, nepărăsită de apriga energie, din care s-a ridicat întregul așezămînt și care nu pregetă încă să supravegheze chiar repararea unei portițe de grădină.

Pare limpede că iubirea pentru marele ei soț i s-a sublimat într-un foarte încercat devotament matern. Căci numai o mamă capabilă de abnegația cea mai de pe urmă poate susține un atît de copleșitor devotament. Dealtfel destul de mulți vizitatori, văzîndu-i vîrsta și grija cu chipuri felurite de amintirea poetului, văzînd totodată tinerețea lui Octavian Goga, așa cum i-o înfățișează busturile din muzeu (unul de Paciurea, altul de Jalea), o întreabă deseori: „— Dumneavoastră sînteți mama poetului?“ și primesc răspunsul surîzător: „— Nuuu, eu sînt bunica lui!“ Senina autoironie nu neagă însă ideea de mamă, fiindcă această ilustră soție știe bine că iubirea femeiască nu e niciodată întreagă, dacă împrejurările de viață n-o colorează și matern.

Multe ar mai fi de spus despre cele ce se văd și se aud pe munticelul de la Ciucea. Dintre toate, mai reținem însă numai una. Oamenii, care știu cîte ceva despre ce este acolo, nu uită niciodată să amintească de prietenia care a legat pe Octavian Goga de Ady Endre. Și bine fac. Prietenia dintre doi mari poeți, mai cu seamă cînd ei fac parte din neamuri deosebite de oameni, este totdeauna exemplară cel puțin ca unitate spirituală a lumii prin poezie.

Dar mai toți afirmă, fără să știe prea limpede, că întreg spațiul construit, minus bineînțeles biserica de lemn și mausoleul, ar fi fost, ca și colina pe care se află, proprietatea lui Ady, care a vîndut-o sau chiar, cum se spune mai adesea, a dăruit-o prietenului său. E o eroare. Adevărul este că Ady, care nu poseda acolo decît un mic petic de pămînt cu un modest adăpost pe el, moare altundeva în 1919, iar văduva lui vinde apoi restrînsul cuprins soților Goga. Așa că tot ce se vede azi construit e ridicat numai de ei din temelie pînă la căpriori, după cum înconjurimea verde, cum-

Scanned with OKEN Scanner

părată tot de ei de la țărani bucată cu bucată, este, de asemeni, creația lor.

Toate acestea nu înseamnă, se înțelege, mai nimic ; numai că adevărul mic sau mare are deopotrivă dreptul să fie rostit, cînd nu se cunoaște. Altfel, cu și fără el, obștea românească înconjoară de același sentiment glorioasa pereche omenească, Octavian și Veturia Goga, stea dublă strălucind deasupra așezării de la Ciucea.

Scanned with OKEN Scanner

I

CU PRILEJUL UNUI VOLUM EPUIZAT

În etnica sufletească a noastră, atît cît transpare din literatură, d-l Bacovia reprezintă un accident psihologic. Atunci cînd Coşbuc ne luminase cu voioşia lui rurală şi cînd Cerna, deşi încă penumbrit de proiecţia eminesciană, înălţa vieţii, cu o păgînitate morganatică, imnuri insolite şi anticriste, d-l Bacovia — pseudonim straniu prin rezonanţa auitoare a vocalelor — începu să-şi îngroape versurile, cu o dumnezeiesc de inconştientă nepăsare, prin cîteva reviste suburbane. Unii s-au distrat, alţii s-au indignat. I se asimila, chiar în derizie, prima consoană a numelui cu cea de a doua.

Tocmai tîrziu, cînd alături de d-sa mai sosiră şi alte elemente de avangardă ale poeziei noi, o mînă — spun unii astăzi — pioasă, e vorba de Ion Pillat, i-a înmănuncheat strofele într-un volumaş. Adunarea lor era semnul demonstrativ dar netrîmbiţat al cultului care avea să vină.

Şi a venit. Contemporana dezagregare sufletească, crivăţul de demenţă, parcă, ce s-a abătut, răvăşind parnasiana disciplină interioară, a scos pe d-l Bacovia, ca pe ceva inert care căzuse la fund, deasupra.

Considerat în timp, d-l Bacovia rezumă adjectival şi anticipativ o epocă.

Purtînd blestemul unei sensibilităţi ulcerate de civilizat, de o neobişnuită acuitate,

> Oh ! plînsul tălăngii cînd plouă !
> Ce basme tălăngile spun !
> Ce lume-aşa goală de vise !
> — Şi cum să nu mori în abise,
> Da, cum să nu mori şi nebun...

nervii biciuiţi de ploaie şi zgîriaţi de scîrţîitul crengilor, toamna, într-o tensiune maximă, i-au plesnit şi astfel fragmente de gîndire, ce sar în jocuri psihice necontrolate, la

Scanned with OKEN Scanner

lumina unui licăr de conştiinţă trecătoare, îi dau viziunea ciudată a unui om dement :

Omul începuse să vorbească singur...
Şi totul se mişca în umbre trecătoare...
Un cer de plumb de-a pururea domnea
Şi creierul ardea ca flacăra de soare.

Nimic. Pustiul tot mai larg părea
Şi-n noaptea lui amară tăcuse orice cînt
Şi-nvineţit de gînduri cu fruntea în pămînt,
Omul începuse să vorbească singur.

(Altfel)

Acelaşi licăr de conştiinţă trecătoare, luminînd brusc şi numai pentru o clipă străfunduri de anormalitate, ca un fulger — adîncuri de genune, îl face să exclame, cu o resemnare comică şi totuşi dureroasă, după ce înşiruie o serie de stridente incoerenţe :

— Dar cine poate să explice această tristă poveste ? Viziunea de demenţă de mai sus s-a închegat cu alte cuvinte din lirismul autorului, specific pe care îl găsim adesea diseminat chiar în forma lui directă :

Pustiu adînc... şi-ncepe a-nnopta,
Aud gemînd amorul meu defunct
Ascult atent privind un singur punct
Şi gem, şi plîng şi rîd în hî, în hà.

(Amurg de toamnă)

Pentru a sensibiliza solitudinea, luînd materialul poetic din viaţa oraşelor de provincie, şi aceasta va stărui de-a lungul volumului să o facă, d-l Bacovia scrie :

Sunt solitarul pustiilor pieţe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie

(Pălind)

pentru a putea izbucni :

Tovarăş mi-i rîsul hidos şi cu umbra
Ce sperie cîinii pribegi prin canale —
Sub tristele becuri cu razele pale
Tovarăş mi-i rîsul hidos şi cu umbra.

(Pălind).

Scanned with OKEN Scanner

Deranjat fiind mecanismul vieţii interioare, impresiunile se invertesc ca *tonus afectiv*, .

Eu stau să mă duc şi mă-ntorc
Şi-amanţii profund mă-ntristează,
Îmi vine să rîd fără sens
Şi-i frig şi bureză
(Nervi de toamnă),

iar adesea încearcă să se obiectiveze :

Vînt de gheaţă s-a pornit
Iar subt crengile schelete
Hohot de smintit...
(Oh ! Amurguri)

Pentru ca această sensibilitate zdruncinată să se mai impresioneze de ceva, vor trebui de-acum elemente tari, aproape senzaţionale : să o izbească, să o zguduie pentru a se face simţite. Datorită acestei cauze lăuntrice ochiului său i se deschid perspective de sînge, urechea sa nu mai prinde decît răcnetele fetelor nebune „la ploaie“ şi „urletele lupilor sub stele-nghеţate“. Ca o dovadă a tocirii simţurilor sale, a lipsei de atenţie, din pricina interioarei prăbuşiri, pentru tot ceea ce e nuanţă, subtilitate, vom cita cîteva versuri dintr-o poezie în care se găseşte *sumum*-ul solicitudinii sale pentru brutal, pentru senzaţional :

De-acum, tuşind a şi murit o fată,
Un palid visător s-a împuşcat ;
E toamnă — şi de-acuma s-a înnoptat ?
— Tu ce mai faci iubita mea uitată ?

Într-o grădină publică, tăcută,
Pe un nebun l-am auzit răcnind
etc.... *(Plumb de toamnă)*

Uzura a aşternut deci peste simţurile sale un strat impermeabil de bătătorită şi solidă insensibilitate. Aşa, de pildă, pentru impresionarea retinei îngroşate a vizualităţii sale vor trebui stridenţe de culori caleidoscopice. De aceea, ochiul d-lui Bacovia nu mai poate fi afectat de multe ori decît de cele două culori fundamentale ale cromaticei : *alb* şi *negru*.

Din gama aceea de nuanţe a zorilor care pentru o privire insinuant de subţire începe cu un roz ideal şi, trecînd printr-un străveziu caracteristic sidefat, se termină răcoros cu un alb izbitor, d-sa va semnala numai pe acesta din urmă :

Salonul alb visa cu roze albe
Un vals de valuri albe...
Spaţiu infinit, de o tristeţe armonioasă...

În aurora plină de vioare
Balul alb s-a resfirat pe-ntinsele cărări
Cîntau clare sărutări...
Larg, miniatură de vremuri viitoare...

(Alb)

Obiectul intuit, schimbîndu-se prin opunere radical, se face sensibil aceluiaşi ochi prin culoarea dominatoare :

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse de metal.
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scîntei de vis... noian de negru,
Carbonizat amorul fumega,
Parfum de pene arse şi ploua
Negru, numai noian de negru.

(Negru)

Atunci cînd receptivităţii autorului i se prezintă cu simultaneitate aceste două culori, sau se împletesc distinct ca în *Decor* („Copacii albi, copacii negri...") sau printr-o fuzionare lentă se disimulează fiecare sub un aspect acromatopsic care le conţine pe amîndouă : e vorba de cenuşiul bacovian care se găseşte aproape în fiecare poezie a volumului. Una din ele este chiar intitulată *Gris*.

Simplificării percepţiei vizuale îi corespunde, din acest suflet cu o imensă capacitate de a simţi în adîncime, o simplificare a percepţiei afective. Se stabileşte cu alte cuvinte o corespondenţă între priviri — tentacule imateriale ale ochilor — şi străfundurile obscure ale sufletului. Conti-

nuînd ideea de pînă aci, cele două elemente coloristice de bază se interiorizează, cufundîndu-se printr-un proces ocult în sensibilitate şi acolo, sub placa fotografică a simţurilor, aceste culori perceptibile autorului se prefac în două nuclee pe care se coagulează întreaga existenţă a sufletului uman: *albul* devine principiul vital — amorul, *negrul* — principiul destructor — moartea. Şi în acelaşi fel, ca şi corespondenţele lor senzoriale, ele provoacă stări sufleteşti care fie că se încheagă izolate în unităţi confuze, fie că se îmbină contrastant de-a lungul întregului volum.

Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ţi spun ;
Pe catafalc, de căldură-n oraş
Încet cadavrele se descompun.

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi
Cu lutul de căldură asudat,
E miros de cadavre, iubito,
Şi azi chiar sînul tău e mai lăsat.

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adă roze pe tine să le pun
Sunt cîţiva morţi-n oraş, iubito,
Şi-ncet cadavrele se descompun.

(Cuptor)

Deşi poezia nu ne afectează prea plăcut olfactivitatea, totuşi trebuia citată, avînd un mobil generator profund interior şi fiind ilustrorie pentru ceea ce trebuia de arătat. În afară de acestea, ea mai înseamnă întrebuinţarea fructuoasă în vederea unei finalităţi artistice a unor procedee noi, din care se pot scoate caracteristicile formale ale poeziei d-lui Bacovia. Din cauza anarhismului lăuntric, poezia d-lui Bacovia este împletită din elemente de sugestie.

Neputînd realiza continuitatea clasică, impresiunile se succed contiguu. Unitatea, mai mult exterioară a poeziei parnasiene, devine astfel interioară. Înainte luăm cunoştinţă de ea mai întîi intelectual pentru a coborî apoi în afect, acum luăm cunoştinţă de ea mai întîi afectiv şi numai apoi o ridicăm prin intelect pînă la luciditatea unităţii clasice. Este poezia de sugestie, poezia de atmosferă care nu ne cade

Scanned with OKEN Scanner

în suflet prin ochi, ci ne pătrunde prin toţi porii în urma unui ocultism de osmoză sufletească. De bună seamă trebuieşte de discutat riguros asupra posibilităţilor estetice ale oricărei atmosfere. O discuţie principială. Se poate spune că o atmosferă în poezie se creează destul de comod. În acest sens d-l Lovinescu spunea de curînd că atunci cînd în miezul nopţii scîrţîie cocoşul de pe casă, se ţese în preajma noastră o anumită atmosferă. În acelaşi sens se poate adăugi că un cîine care urlă în cumpăna nopţii ne înfioară. Dar dacă observăm atent atît în exemplul citat cît şi în cel personal este vorba de ceva senzaţional. Or, pildele acestea nu sînt general reprezentative. Estetică rămîne numai acea atmosferă epurată de brutalitatea senzaţionalului.

D-l Bacovia o are. Dar prin însuşi acest fapt d-l Bacovia este lipsit de posibilitatea de a construi poezia arhitectonic. De aceea se riscă imens de a fi citit cu intermitenţe. Volumul *Plumb* este, de fapt, o singură poezie care trebuieşte străbătută dintr-o dată.

Autorul acestui volum este notiţa rezumativă a vremii noastre literare şi prin caracteristicile lui formale.

Pulsaţiile-i convulsive de afect care se rezolvă în răcnete ce i se smulg cu violenţă : „Iubito, ah corbii...“, „oh ! amurguri violete“ etc... cauzează insuficienţa expresiei ; astfel ea devine adesea golaşă şi chiar de cele mai multe ori comic de eliptică :

Imensitate, veşnicie
În faţa ta sînt cel mai laş —
Iubesc o fată din oraş.
Învaţă-mă filosofie.

Aceeaşi cauză lăuntrică, după ce împrumută poeziei un caracter anorganic, îi determină anumite invalidităţi prozaice şi o apropie de literatura informativă de azi :

Un clavir îngînă-ncet la un etaj,
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj,
Stropii sar,
Ninge zoios,
La un geam într-un pahar
O roză galbenă se uită-n jos

(Nocturnă)

Această poezie de observaţie, prin esenţă, se învecineşte cu proza. De aci, platitudini şesoase, vocabular şi construcţii prozaice :

Ninge secular, tăcere, pare a fi bine
. . . . . .
Umbra mea se adînceşte-n cartiere democrate
. . . . . .
Ninge grandios în oraşul vast cum nu mai este,
Ning la cinematografe grave drame sociale
. . . . . .
— Dar cine poate să explice această tristă poveste ?

Imensă ca material poetic, nulă de cele mai multe ori ca agrement artistic, poezia d-lui Bacovia rămîne, în concluzie, ca un neliniştitor document psihologic.

II

Cu poetul micului volum *Plumb*, în 1916, după douăzeci de ani de la debutul din unele reviste provinciale, unde semnase cîtva timp G. Andoni, volum căruia i se vor adăuga alte trei culegeri noi, *Scîntei galbene* (1926), *Cu voi* (1930) şi *Comedii în fond* (1936), fără a-i spori lirismul caracteristic, ne aflăm pe latura de sud a gloriosului perimetru de creaţie nord-moldovean. G. Bacovia aparţine marii grupe regionale de scriitori, pe care au ilustrat-o la timpul lor Alecsandri, Eminescu şi Sadoveanu.

Ca fiecare dintre aceştia, deşi numai cu o operă comparativ minusculă, el a dat literaturii române o componentă nouă, i-a dat un glas nemaiauzit pînă atunci. Glasul lui susţinea şi continuă să susţină încă poezia vieţii omeneşti vegetative, dezarticulării conştiinţei şi formelor ei de exprimare poetică. Cu o astfel de afirmaţie lirică, restrînsa lui operă de poet este tot atît de puternică şi rezistentă ca a oricăruia dintre marii confraţi regionali.

În altă perspectivă, poetul, pe care istoria literaturii române l-a reţinut sub numele latin al fostei dioceze catolice băcăuane, face parte dintre cei cîţiva înnoitori ai lirismului

Scanned with OKEN Scanner

nostru care, după primul război mondial, au avut o rază certă de influenţă. Studiul epocii respective e ţinut astfel ca să nu treacă peste grupul de poeţi bacovieni, cum nu poate trece peste numărul de imitatori ai lui Arghezi, Barbu, Blaga şi Maniu. Deşi cu o operă exiguă faţă de a celorlalţi, Bacovia se diferenţiază, sau, mai exact spus, apăruse diferenţiat (fiind anterior formaţiei lor) şi pe de-a-ntregul original atît prin materia lirică, difuză şi contaminată, cît şi prin expresia sumară, dar de o mare încărcătură de sugestie.

El era după puţini ani de ucenicie poetică la revista *Arta* (1894—1896) şi este încă, la peste şaptezeci de la debut şi cincizeci de la apariţia primului volum, un poet nou de la detaliul expresiv şi pînă la sinteza lirică pe care o comunică. Originalitatea poeziei bacoviene se declară însă nu numai faţă de scriitori români, mai vechi sau mai noi, dimpreună cu care poate fi grupat geografic sau istoriceşte, ci chiar în comparaţie cu Edgar Poe şi Ch. Baudelaire, din care derivă.

Căci dincolo de necrofilia lui Poe şi de *spleen-ul* citadin al lui Baudelaire, dincolo de concepţia materialistă a morţii, văzută de amîndoi ca dezagregare celulară, e la Bacovia un sens liric propriu, mai adînc şi singurul — credem — de luat în stăruitoare consideraţie. Dacă reprezentările funebre şi lîncezeala deprimant urbană sînt componente lirice raportabile la opera lui Poe şi Baudelaire, dacă poezia acestora îşi complică materialismul putrefact cu luminozităţi idealist-filozofice sau spiritualist-religioase, percepţia bacoviană a descompunerii materiei, fără să se răsucească în vreo compensaţie, îşi descoperă spectacolul toamnelor igrasioase, al putrezirii lumii sub ploi geologice, al surpării conştiinţei proprii pînă la atingeri asigurătoare de universul mineral.

E în poezia lui mişcarea inversă a vieţii, demiterea din starea de conştiinţă şi o identificare cu anorganicul. Sensul lui liric cel mai propriu coboară sau, mai adevărat zis, cade din conştiinţă ca o piatră supusă legii gravitaţiei, oprindu-se numai pe temeliile de piatră ale lumii. Astfel spaţiul poeziei bacoviene, care îi dă identitate şi putere să se compare cu alţi mari poeţi, se înscrie între spiritual şi mineral. Şi

Scanned with OKEN Scanner

originalitatea acestei conduite lirice este opozabilă atît lui Poe şi Baudelaire, cu care iniţial împarte unele elemente de viziune, cît şi oricărui alt poet de la noi sau de oriunde.

Cu aceeaşi evidenţă, expresia poetică urmează linia unei dezorganizări similare. Anulării conştiinţei îi corespunde artistic notaţia prozaistică, simularea absenţei oricărui artificiu şi chiar dezmembrarea frazei poetice în fragmente, care zvîcnesc scurt ca degetele unei mîini tăiate. Substanţial şi procedural, poezia bacoviană ni se înfăţişează atît de personală, că acum mulţi ani de zile scriam următoarele: „După cunoştinţa noastră, în nici o literatură n-am mai dat peste un poet atît de original în substanţa sa poetică şi, deşi nereuşind adesea să articuleze nici versul deplin, atît de puternic sugestiv“ ; sau: „Bacovia este un poet unic chiar în cadre mai largi decît acelea ale literaturii noastre“.

După zeci de ani de atunci, subscriem încă o dată vechea convingere. Şi ne mirăm că, între atîtea traduceri cîte susţin azi cunoaşterea poeziei române în lume, lipseşte tocmai aceea, pentru a cărei originalitate n-ar fi nevoie de nici o pledoarie critică.

Scanned with OKEN Scanner

I

Împrejurările au vrut ca între două bombardamente aeriene asupra Capitalei să participăm la înmormîntarea acestui poet, care era reprezentantul fermecător al păcii şi al vieţii.

Opera lui Ion Minulescu, versuri sau proză, folosea ca material de expresie tot ceea ce însemnează confort, prosperitate, bunăstare şi înlesnire tehnică a vieţii. Pacea cu bunurile ei materiale îi dădea o acurateţe urbană, un fel de luciu industrial. Nu lumina ca soarele, ci violent ca un arc voltaic. Pămîntul umed i se bănuia sub aşternuturi subţiri de asfalt şi gudron, iar vegetaţia pădurilor i se semnala numai în fragmente ornamentale, scuaruri şi parcuri. Produs în primul rînd al civilizaţiei puse în slujba omului, Ion Minulescu dispare dintre noi, cu oarecare ostentaţie, chiar în momentul cînd războiul răsuceşte şi întoarce aceeaşi civilizaţie împotriva omului.

Cu tot gustul ei pentru funebru, această operă era în acelaşi timp şi o expresie a vieţii. Efemerul urmărit pînă în nuanţa lui modistică îi furniza o materie lirică deosebit de comunicativă. De aceea a şi fost arătată de autorul ei şi primită de cititori ca ultima noutate, „dernier cri" literar al începutului de veac. Şi totuşi ea nu s-a ofilit atît de repede, ca orice modă. Căci dacă tindea la exprimarea mai tuturor formelor trecătoare ale vieţii orăşeneşti, opera lui Ion Minulescu aducea cu sine o voinţă de mişcare, un dramatism tainic, instinctul migrator către alte clime şi latitudini, un fel de dorinţă de a înfrînge condiţia comună de a exista, o forţare a destinului prin mijloace de călătorie terestră sau nautică, ceea ce trezea în cititori aspiraţia eternă a sufletului omenesc de a evada, de a-şi sparge limitele. Şi Ion Minulescu a plecat dintre cei vii, parcă tot ostentativ, tocmai cînd viaţa, pierzîndu-şi prin războiul total de

Scanned with OKEN Scanner

azi şi farmecul modistic şi farmecul călătoriilor, pare să se curme.

În adevăr, cu Ion Minulescu a dispărut poetul păcii şi al vieţii.

II

85 DE ANI DE LA NAŞTEREA POETULUI

După un debut cuminte la *Povestea vorbei* (nr. 27, 1897), unde semnează I. M. Nirvan, după colaborări tot cuminţi la *Carmen* (nr. 10, 1899), la *Viaţa nouă* (Cantili, nr. 2, 1898), *Curierul literar* (nr. 4, 1901) şi *Vieaţa nouă* (Densusianu, nr. 6 şi 13, 1905), Ion Minulescu se avîntă în Parisul postsimbolist. El nu va mai găsi acolo pe Verlaine, pe Mallarmé şi Rimbaud, care muriseră ; e sigur că nu le va căuta prea insistent nici opera, cu care poezia lui nu arată atingeri evidente. Dar atmosfera cafenelelor literar-artistice, în ciuda multor simbolişti regularizaţi ca Moréas şi Régnier, se păstra intactă ca între 1890—1900 şi, pentru tînărul poet bucureştean, reprezenta şcoala însăşi a poeziei moderne. Va adopta aşadar atitudinea inovatoare, cultivată acolo cu ostentaţie.

La întoarcerea în ţară, el semnează astfel articolul-program din *Revista celorlalţi* (nr. 1, 1908) : „Aprindeţi torţele să luminăm prezentul literar". Prezentul literar ?... Iată-l. Cîţiva tineri... au curajul ca ziua namiaza mare să înfigă în mijlocul drumului un fanion şi adresîndu-se celorlalţi să le spună : „Pînă aici este drumul vostru ; de aci încolo, al nostru". Tinerii aceştia „nu sînt nici alchimişti căutători de pietre filozofale, nici inventatori moderni. Ei nu sînt decît expresia fatalelor legi ale evoluţiei. Ei nu caută lucruri noi, căci lucrurile noi nu există. Ei nu caută decît forme noi pentru lucruri vechi... Pentru trecut ei nu au nici o dragoste. Pentru trecut nu pot avea decît respect. Dragostea însă şi-o rezervă pentru viitor. Libertatea şi individualitatea în artă, părăsirea formulelor învăţate de la

Scanned with OKEN Scanner

cei mai bătrîni, credinţa spre ceea ce este nou, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viaţă decît părţile caracteristice..., iată cîteva din principalele jaloane cu care cei cîţiva au curajul să-şi însemne calea lor".

Cu aceeaşi gesticulaţie teoretică, poetul revine în numărul următor: „Mă închin în faţa artei de mîine pe care n-o cunosc, dar care sînt sigur că va reprezenta un pas mai departe în evoluţia artei... Gîndirea merge de la vechi la nou... spre necunoscut"; şi se va păstra neatinsă în editorialul *Insulei* (nr. 1, 1912); „Insulă necunoscută, am apărut în dispreţul oricărei geografii literare, pe ale cărei hărţi nu figurăm nici ca posibilitate şi poate chiar împotriva intenţiunilor ei. Înţelegem... să născocim motive noi... Ne ridicăm pe însăşi necesitatea de singularizare" şi „explicăm această nevoie printr-o repulsie pentru nişte forme întinate şi prin ura dispreţuitoare împotriva unor imposturi".

Frazele acestea, în care poetul vorbea despre „evoluţie", dar cu jactanţă revoluţionară, scrise de altul, puteau indispune, dacă nu chiar hotărî la inimiciţie. Dar Minulescu era un personaj fermecător. El dispunea de o seducţie care îi acoperea îndrăzneala. Putea spune orice, fără să ofenseze pe cei vizaţi. Se simţea la el insurecţia nesîngeroasă sau jocul de-a insurecţia? Poate. În orice caz, plăcerea lui pentru violenţa gestului şi a cuvîntului nu indigna pe nimeni; chiar i se gusta ca posibilitate de pitoresc personal. Gestul de a provoca fără riscuri exista de asemeni în poezia lui. El se întoarce de la Paris cu o provizie de motive lirice foarte moderne, cu mult mai moderne pentru cititorii bucureşteni decît cei de la Paris, unde simbolurile misterului cu iahturi enigmatice, chei pierdute, cetăţi-fantome, numere fatidice şi apariţii macabre umpluseră ultimul deceniu al secolului încheiat. Prin natura lor, aceste motive trebuiau să fie turburătoare, mai ales cînd poetul vorbea de schelete ieşite din cavouri, a căror uşă se închidea de la sine, lăsîndu-le afară, în vînt şi ploaie. Dar, cu *Romanţe pentru mai tîrziu* (1908), ca şi cu *De vorbă cu mine însumi* (1913), se întîmplă ceva uimitor: intenţia de funest şi macabru devine aproape idilică. Aşa după cum propoziţiile de revoluţie teoretică nu alarmau pe nimeni, nici imaginile sumbre

Scanned with OKEN Scanner

nu întunecau pe cititor. Dimpotrivă, erau primite cu familiaritate chiar de cercurile literare adverse. Simbolul sinistru, mînuit de Minulescu, dobîndea o atracţie inexplicabilă.

Astfel că cel mai aplaudat nume de poet nou, în perioada 1910—1920, este însuşi autorul celor două volume de poezie, care trebuia să sperie. Revistele vremii, indiferent de orientare, îl publică. Solicitat din toate părţile, poetului îi plac proiectoarele rampei, oricare ar fi acestea : şi circulă cu mare dezinvoltură de la simbolista *Vieaţă nouă* la publicaţiile tradiţionale *Semănătorul* şi *Viaţa românească*, de la acestea la revistele eclectice ca *Noua revistă română* şi *Flacăra*, chiar la academicele *Convorbiri literare* şi *Convorbiri critice*, neuitînd nici organele micilor formaţii de frondă, oricît de efemere, iar de aci din nou în toate părţile, cu aceeaşi cuceritoare facondă, colorat ca un afiş, personaj seducător, declamant, plin de gesticulaţie, rebel pretutindeni, dar neinterzis nicăieri.

Cititorii, ei înşişi, îl selectează dintr-o dată. Ion Minulescu e cel mai recitat poet al epocii. Declamabilă în esenţa ei, poezia lui se adresa unei mulţimi de cititori. Sălile publice, aşadar, nu interiorul particular, o favorizau. Şi nimeni n-o recita ca autorul, care era cel mai propriu actor al atitudinilor şi gesturilor ei. În Ion Minulescu, sub costumaţia modernă, vestimentară, ca şi poetică, acoperit de întinsa şi variata lui operă de prozator şi dramaturg (proză : *Casa cu geamurile portocalii*, 1908, *Măşti de bronz şi lampioane de porţelan*, 1920, *Roş, galben şi albastru*, 1924, *Corigent la limba română*, f.d., *Bărbierul regelui Midas*, f.d., *3 şi cu Rezeda 4*, 1933, iar teatru : *Lulu Popescu*, 1920, *Pleacă berzele*, 1920, *Manechinul sentimental*, 1926, *Allegro ma non troppo*, 1927 şi *Amantul anonim*, 1929) trăia unul din acei poeţi itineranţi ai Europei Evului de Mijloc, nu trubadur sau truver, ci „juglar", cum i se zicea în Spania, sau „jongleur", în Franţa, care îşi căuta ascultătorii în piaţa oraşelor şi la domiciliu, uimindu-i deopotrivă cu ceea ce ştiau pe dinafară şi improvizau, cu rostirea frumoasă şi evoluţia scenică, desfătîndu-i, în sfîrşit, cu genul literar de epocă al poeziei şi prestidigitaţiei.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa se numeşte volumul, recent apărut, al lui Mihail Celarianu care şi-a strîns la un loc partea versificată a unei opere mult mai largi. Prefaţa e semnată de Perpessicius, confratele de generaţie al autorului.

Poetul şi prefaţatorul au debutat amîndoi cam în pragul primului război mondial. Căldura cu care criticul înfăţişează azi, după cincizeci de ani de la debut, opera de poet a lui Mihail Celarianu, este desigur pilduitoare. De la *Cîntarea Cîntărilor*, trecînd pe lîngă toate celebrele perechi de îndrăgostiţi, reale sau imaginare, ale istoriei literaturilor, pînă la Eminescu nostru şi iubita lui din Ipoteşti, de la *Adolphe* la pătania juridică a *Florilor Păcatului* şi la alte opere scăpate de împrocesuare, deşi mai precis „delincvente“ din punct de vedere filistin, totul, autori mari şi opere vestite, e folosit de critic, ca mijloc de prezentare a poeziei bunului confrate de generaţie, care a dat expresie românească poate unuia dintre cele mai arzătoare cazuri de erotism.

Cu toate acestea, societatea de poeţi, căreia Celarianu pare să-i aparţină mai firesc, e poate alta. O găsim arătată în *The Day Is Done*, frumosul *song* al lui Henry W. Longfellow. „Vino“, se spune în acest cîntec iubitei, „citeşte-mi un poem, / un cîntecel simplu şi sincer, / ...nu din vechii mari maeştri, / nu din barzii sublimi, / ai căror paşi gigantici răsună / de-a lungul coridoarelor timpului, / citeşte-mi dintr-un poet mai modest (*from some* humbler poet), / ale cărui cîntece îi ţîşnesc din inimă / ca repezile ploi de vară din nori / ...şi noaptea se va umple de muzică / iar grijile de peste zi / îşi vor strînge corturile ca arabii / şi tot atît de în taină vor dispărea“. Poezia lui Mihail Celarianu se va citi totdeauna după descoperirea aceleia a marilor maeştri şi în adevăr că izvorăşte din inimă.

Nu mai e însă adevărat că ar fi o lectură liniştitoare, cum cerea Longfellow. Dimpotrivă, *Inima omenească* a poetului nostru e una împătimită pînă la înlăturarea chiar a unui minim de artificiu în expresie, propagîndu-şi frămîntările şi nu domolind pe ale cititorului. Astfel, în *Eva şi patima*: „Să te-ncing, să te cumpăr, / Trupu-n foc să-ţi răscumpăr, / Să te-nving, să te-astîmpăr, // Să te-mpac, să te-nduplec, / Să te-alerg, să te spintec, / Să te-nalţ foc şi cîntec, / Să te-aprind, să te-ntunec. // Să te-alung, să te nărui, / Să te-ajung, să te dărui, / Să te-nfior, să te bîntui, / Foc prin foc să-mi mai mîntui. // Dar ce dor să te-nfrîngă ! / Dar ce lanţ să te-ncingă ! / Dar ce foc să te-nvingă !“, din *Carte de patimă*, sau în mai fiece strofă din *Flori fără pace*, această altă „grădină“ decît a lui D. Anghel, grădină mai curînd a unui Van Gogh fără culoare şi a unui aprins horticultor de simboluri florale.

Dintre acestea, *Garoafele* ritmicizează acelaşi galop pasional: „Garoafe negre care sună cînd le-apuci / Ca nişte aur ferecat şi nevăzut, / De descîntat, de otrăvit şi de vîndut, / Ca nişte bani, ca nişte foc, ca nişte cruci. // Să-ţi cumpăr trupul cel vrăjmaş c-un pumn de foc, / Cu foc scăzut, cu foc aprins, cu foc spuzit, / Pîn-la sfîrşit, dintru-nceput, făr-de-asfinţit, // Pentr-un vîrtej cu vreju-ntors în mare joc“.

Nu lipsesc din lirica lui Celarianu nici stări de suavitate şi chiar modulaţii de rugăciune ale unei poezii religioase, ceea ce îi lărgeşte fără îndoială cuprinderea lirică, exceptîndu-l încă o dată (de data aceasta prin variaţia motivelor) de la categoria de poeţi arătată de Longfellow; dar *Florile fără pace* şi *Cartea de patimă* pun accentul caracteristic, dau identitate fizionomiei sale de poet şi, în acelaşi timp, conduc pe cititorul care s-ar interesa de opera în proză a poetului la romanul *Femeia sîngelui meu*, în care temperatura pasiunii erotice se preface adesea în percepţie a spiritualităţii trupului femeiesc, deşi nu fără destule zvîrcoliri dispensabile.

De la *Femeia sîngelui meu* se merge apoi uşor şi tot atît de direct la alt roman, *Diamantul verde*, care exprimă sub forma obsesiei erotice aceeaşi pasiune absorbantă, în imediată vecinătate cu Gib I. Mihăescu; iar cine va dori să-i cunoască proza întreagă va da, amintindu-şi de felurimea

Scanned with OKEN Scanner

accentelor lirice, peste surpriza că acest autor deosebit de patetic are de asemenea o componentă satirică de remarcabilă finețe, din care a ieșit romanul *Polca pe furate*.

Și încă mai rămîne de cunoscut autorul ca om. Numai că pentru evocarea conduitei lui neterestre printre semeni și a purității fizionomice, cu care își neagă pandemoniul interior, ar trebui pagini întregi și alt condei decît unul critic.

Scanned with OKEN Scanner

După 1910, cînd în poezia română se precizaseră limpede două direcţii lirice, una a idealului naţional cu St. O. Iosif şi Oct. Goga, iar alta simbolistă cu I. Minulescu, N. Davidescu, Al. T. Stamatiad, E. Ştefănescu-Est şi alţii, atenţia era atrasă mai ales de cîţiva tineri care se numeau Adrian Maniu, Tristan Tzara, I. Vinea, F. Aderca, Emil Isac şi Marcel Iancu. Aceasta, la Bucureşti. La Iaşi, rupţi tot de lîngă simbolişti, se manifestau, de asemenea, în jurul lui I. M. Raşcu, scriitori noi, poeţi şi prozatori. Dar bucureştenii cultivau mai hotărîţi noutatea modernă, afirmată de preferinţă ca scandal literar.

Între ei, Adrian Maniu avea douăzeci şi unu de ani şi era nepotul de fiu al cunoscutului transilvănean, membru al Academiei Române, Vasile Maniu. Noul tînăr poet n-avea nici o legătură cu transilvănenii mai vîrstnici Iosif şi Goga, după cum nu se formase nici la cultura germană, cu care scriitorii veniţi de peste munţi arătau o mai certă familiaritate. El era un transilvănean de cultură franceză, cum înaintea lui, fără gustul poeziei însă, mai fusese în secolul trecut doar interesantul Ion Codru Drăguşanu. Şi nici umorul, cu care tînărul Adrian Maniu îşi puncta proza lirică de debut, nu conforma temperamentul transilvănean ; ca să-l descoperim sub o formă oarecare, trebuie să mergem îndărăt pînă la învăţatul Ion Budai-Deleanu.

Original aşadar faţă de mentalitatea literară a provinciei, de unde se trăgea, mentalitate preponderent [...] etică şi didactică, el se manifesta original de asemenea faţă de literatura din ţara liberă. O luciditate cu totul modernă, semnalată umoristic atît în proza cît şi în versurile lui, punea sentimentalismul şi alte convenţii ale poeziei înaintaşilor sub regimul epigramei. Se compunea dezabuzat, macabru şi mai cu seamă sarcastic. Sarcasmul, îndeosebi, dintre

Scanned with OKEN Scanner

toate trăsăturile care îi portretizau tinereţea şi din care nu lipsea ingenuitatea, acea componentă de totdeauna a poeziei, deschidea la noi un întreg capitol de lirism. În adevăr, după ce, între cele două războaie mondiale, se vor fi mai potolit imitaţiile unor maeştri ca Tudor Arghezi, Lucian Blaga şi Ion Barbu, poeţii noi vor relua atitudinea de tinereţe a lui Adrian Maniu, fiind antiacademici şi antisentimentali, adică umorişti lirici. E direcţia poetică pe care s-au aşezat între 1935-1945 Emil Botta şi Consant Tonegaru, iar azi, cu vigoare nouă şi complexitate actuală, Geo Dumitrescu şi Marin Sorescu.

S-a întîmplat însă ca Adrian Maniu, păstrîndu-se întocmai cum a apărut, cu ingenuitatea pusă în dificultate de o autoironie mereu trează, să se reorienteze, cu timpul, la motive ce ţin de constanta estetică a neamului său de oameni. În timp ce confraţi mai tineri, apăruţi după Arghezi, Blaga şi Barbu, dezvoltă şi îmbogăţesc pînă în zilele noastre modernitatea lirică instituită de el, Adrian Maniu devine un exponent modern al tradiţiei româneşti populare. Astfel că după primul război mondial poetul cel mai îndrăzneţ de pînă în 1916 este un reprezentant al etnosului românesc, pe care, spre deosebire de alţii, nu-l propune programatic, ci îl exprimă cu o prospeţime de mijloace artistice remarcabile, îndrăzneala de altădată menţinîndu-se numai în ordinea expresiei. Rafinamentul ce i se cunoştea ca preocupare estetică trece în primitivism.

E o lege aceasta, şi ea operează pe plan continental sub ochii noştri, rafinata Europă exaltîndu-şi azi civilizaţia în tot felul de africanisme. Aceeaşi lege făcuse pe Rimbaud, ajuns la capătul experienţelor rafinării, să-şi declare gustul pentru stîngăcia de desemn a „firmelor“ sau de stil a „latinei ecleziastice“, după cum născuse, în alte condiţii de cultură, prerafaelitismul englez. Oricum ar fi, fapt este că Adrian Maniu, pînă în al doilea război mondial, aplică viziunii folclorice româneşti o tehnică voit simplă, un meşteşug de doctă neştiinţă, a cărui erudiţie, a cărui subţirime, a cărui complicaţie meditată transpar convingător din primitivismul tablourilor lui lirice. Expresia sumară şi naivă ca în folclor, ca în zugrăveala spălată de ploi a troiţelor, îi afirmă originalitatea fermecătoare. Pentru arta zugravilor, poetul îşi şi arătase dealtfel înclinarea încă de cînd, tînăr

Scanned with OKEN Scanner

fiind, creiona crochiuri repezi, peisaje şi figuri omeneşti, foarte căutate azi pentru linia lor simplă şi caracterologică, şi de cînd, mai tîrziu, studia critic „gravura pe lemn în România", pictura lui Al. Satmary, şi apoi a lui Th. Aman. Şi e probabil că, mai curînd decît poezia, aceste cercetări de critică plastică l-au dus pe urmele de academician ale bunicului său, nepotul devenind el însuşi între timp membru corespondent al Academiei.

Dar drumul de la modernismul aproape aventuros la tradiţia folclorică, drum pe care numai trecerea de la iconoclastie la iconodulia bizantină l-ar putea aproxima, nu se va sfîrşi o dată cu descoperirea formelor de artă ale comunităţii naţionale. O lărgire a perspectivei îl aştepta mai departe. Pînă să ajungă acolo, în stăpînirea deplină a esteticii populare, acest poet totuşi modern reprezintă la momentul respectiv un important aspect al sintezei spirituale, realizată la noi între 1920 şi 1940. Strînsa confruntare dialectică a celor două poziţii lirice, modernitate şi tradiţie, făcea atunci ca modernii să se tradiţionalizeze, fără să vrea, tematic, iar tradiţionalii să se modernizeze, de asemenea fără să vrea, în expresie. E un proces istorico-literar de unificare, nemaiîntîmplat în poezia românească şi, pe o latură a acestei complexe prefaceri artistice, Adrian Maniu este unul dintre reprezentanţii ei de seamă. Opera întreagă de scriitor şi om de cultură, mai cu seamă dacă ştim că interesul pentru miturile populare, ca şi pentru ficţiuni specific româneşti din sfera cultă, îl fac şi autor de teatru (dramatizarea basmului *Rodia de aur*, a Meşterului Manole şi a lui Dinu Păturică, aceasta aflată azi în repetiţie pe scena Teatrului Naţional), i s-ar putea de aceea chema, cu unul dintre titlurile numeroaselor lui cărţi de poezie, *Cartea Ţării*.

După cum însă asumarea viziunii artistice populare şi experienţa primului război mondial, în care îşi pierde un frate, i-au descoperit umanitatea neamului său, evoluţia personalităţii şi imaginile celui de al doilea război îl înfrăţesc cu destinul tragic al umanităţii de pretutindeni. Şi poetul scrie, adăugînd-o la opera de poet, apărută de curînd, *Cartea Păcii*, acea viziune apocaliptică de oroare şi gingăşie, oroarea fiind a războiului, iar gingăşia a poetului. Diagrama spiritului său este însă, numai cu atît, incompletă. Ca să-i cuprindem opera şi să obţinem variata imagine integrală a

Scanned with OKEN Scanner

personalității acestui om de cultură, e nevoie să știm că Adrian Maniu e nu numai un poet de seamă, un critic de artă și un autor dramatic, dar și publicistul pe care nici nu l-am menționat cel puțin și care așteaptă o cuvenită antologare, colecționarul de artă și gemmologul expert, amîndoi ca și necunoscuți admiratorilor săi, după cum este de asemenea un traducător de capodopere din literatura universală.

Pe acest poet și om de cultură, care s-a construit pe îndelete în zeci și zeci de ani de răbdare, îl salutăm cu respect și iubire pentru că împlinește azi 75 de ani, dar mai cu seamă fiindcă a împlinit, cu personalitatea lui originală, tabloul literaturii române din ultimii cincizeci de ani.

Scanned with OKEN Scanner

LIROZOFIE SAU DOCTRINA LIREI

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid / cu mintea tainele ce le-ntîlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte" sînt versurile bine cunoscute, cu care se deschid *Poemele luminii*, primul volum de poezii al lui Lucian Blaga. În al cincilea volum, *La cumpăna apelor*, orientarea poetului la neînţelesuri fundamentale se universalizează în chip de alfabet criptic: „Rune, pretutindeni rune, / cine vă-nseamnă, cine vă pune? / Făpturile toate, ştiute şi neştiute / poartă o semnătură — cine s-o-nfrunte? / Crinii muntelui — subtlunari — / şi-o duc neajunsă pe creştet. / Subt ceruri mumele-o poartă pe frunte". Iar printre versurile ultime, în *Alte poezii*, acelaşi „ermetism" reapare sub înfăţişarea iubitei: „Un text şi-o melodie / e iubita mea, / cuvînt acoperit de cîntec, / cuvînt ce nu-l pot descifra".

Lirism gnoseologic, lirismul lui Blaga se constituie din aspiraţia spiritului său la cunoaşterea totală. Descoperind pretutindeni în lume numai taine nedezlegate, ciudăţenii (sensul vechi, slavon), adică minuni, poetul este un miraculat. El a dat de cu vreme de izvoarele propriei poezii, pe care, formulîndu-le mai întîi ca pe nişte enunţuri de teoreme ale misterului cosmic, le va demonstra liric în versuri şi teoretic într-o operă de gînditor, care este azi cea mai cuprinzătoare şi înaltă construcţie raţională, ce a fost impusă vreodată iraţionalului.

Dar pînă la opera gînditorului opera de poet ne reţine cu mari şi originale privelişti. Miracolul fiind, după Blaga, izvorul poeziei, el îl va căuta în vîrstele încheiate de mult ale istoriei cînd omenirea nescepticizată putea încă să comunice şi într-un fel să se cuminece cu minunile lumii. Dintr-un prezent urban şi mecanicist, intuiţia lui se scufundă, ca într-un mirific adînc de mare în fabula primitivă, în

epoci care o conduc lîngă geneza miturilor. Apar de aceea în poezia lui, după scurte şi delicate notaţii orientale în stilul eruditului Hafiz, mituri păgîne ca Dyonisos, exprimînd frenezia şi plenitudinea vitală sau ca Pan, simbol al naturismului vegetal.

Energia dionisiacă la Blaga era însă nu vitalismul modern, care avea să ia la alţii forme anarhice şi aproape inumane, ci funcţie a cunoaşterii, care conduce spiritul de la naşterea la moartea mitului păgîn. Spectacol unic şi neaşteptat, Pan, pîndar neobosit de nimfe pe nisipuri fierbinţi, agonizează deodată în tristeţea istoriei care îl depăşeşte : „E trist: / se înmulţesc prin codri mînăstirile / şi-l supără sclipirea unei cruci / Zboară-n jurul lui lăstunii, / şi foile de ulm / răstălmăcesc o toacă. / Sub clopot de vecerne Pan e trist. / Pe-o cărăruie trece umbra / de culoarea lunii / a lui Crist".

Poetul calcă astfel mai departe, în epoca miturilor şi a legendelor creştine. „Înalt ca de jertfă un fum", Sfîntul Gheorghe caută balaurul „cu solzii verzi" ; Fecioara Maria, văzută ca ţărancă a locului, e necăjită de toţi cîţi au ţinut să-i vadă pruncul, „voievozi daci", veniţi „cu oile şi cu bourii" din miazănoapte şi „ceilalţi care din răsărit sosiră / cu arapi şi cu cămile", e atît de necăjită că-i vine „să sufle-n steaua de la poartă, / s-o stingă", ca să-şi poată în sfîrşit vedea ea însăşi pruncul : „S-apleacă peste iesle / şi peste lumină Maria. / De dragoste-i, ţîşneşte laptele în sîni, şi-i umezeşte iia" ; în contact cu noile mituri, percepţia poetică dobîndeşte chiar sfînta suavitate, care face din *Bunăvestire pentru floarea mărului* echivalentul liric al *Bunăvestirii* lui Fra Angelico : „Bucură-te floarea mărului, bucură-te !... / Bucură-te floare ca ghiocul / şi dumireşte-te ! / Cine-l aduce, caldul, cutremurul ? Iată / acesta e Vîntul, nimenea altul. E vîntul, / nevăzutul voievod / fără trup, fără mîni, / al acestor săptămîni. / Bucură-te, floarea mărului / şi nu te speria de rod !"

Cum n-a stăruit poetul în viziunea mitologic păgînă, nu va rămîne nici la vîrsta spirituală, atestată de mitologia creştină. Aflîndu-se de fapt numai într-un neterminat proces de cunoaştere, aşa cum descoperise mai mult agonia lui Pan, descopere acum pe *Sfîntul Gheorghe bătrîn* („Sfîrşise lupta. Cînd ? Cînd s-a-ntîmplat ?") şi vede „arhangheli cu aripile arse" plimbîndu-se prin oraş : sînt simbolurile de încheiere

și ieșire din lumea biblică, cum *Moartea lui Pan* semnificase încheierea și ieșirea din miracolul păgîn. Noua vîrstă istorică, după ce sau chiar în timp ce lirismul lui Blaga se va dezvolta în reprezentări și simboluri ale misterului colectiv local, carpato-dunărean, este cunoașterea speculativă, reapariția din străfundurile mitologice a funcției intelective, care în cele din urmă va pune taină peste taină (psihologică, etnologică, culturală și metafizică), construindu-le rațional într-un sistem propriu de gnoseologie.

Pînă a-i lua însă în considerație sistemul de gîndire teoretică (ceea ce nu intenționăm deocamdată), avem de reținut încă o ipostază a lirismului său. Poetul se află într-o continuă „mare trecere" de la un ev la altul. În perspectivă largă, opera lui lirică, prin treptele ei, de la forme de cunoaștere primitive, ca și totemice, la formele de două ori mitologice, păgîne și creștine, iar de la acestea la cele speculative de pură intelecție, reprezintă de aceea o cronogeneză a spiritului omenesc. Și urmele unei asemenea experiențe, susținute cînd liric și cînd teoretic (dacă n-ar fi mai exact că modurile de susținere de mai multe ori coincid), sînt peisajele și imaginile lui nespațiale, peisaje și imagini pe care le specifică numai temporalitatea lor. Unele poezii se și intitulează *Peisaj trecut* sau *Peisaj transcendent*, iar imaginile temporale abundă : „Sîngele se trage înapoi în părinți", „ies vîrstele și-mi pun pe cap aureole de cenușă", „vîntul din părul iubitei l-am întîlnit ieri în alt oraș", monadele sînt „lacrimi fără de sunet în spațiu" etc., etc. Încît percepția temporală pare a fi modul lui Lucian Blaga cel mai frecvent de orientare și, în același timp, sorgintea sa cea mai proprie de poezie.

Este el, cum s-a spus și se spune mereu, un poet filozof ? Firește, ori de cîte ori versul exprimă o problematică de ordinul reflexiunii și cu atît mai mult una de cunoaștere, cum avem la Blaga, spunem că e vorba de o poezie filozofică. Dar există vreo poezie pe lume, care să ne dilate întreaga personalitate, să ne pună în stare de vibrație marginile necunoscute ale ființei noastre, să ne aducă la contactul ca și electric cu realități supraindividuale și să nu fie poezie filozofică ? O doină populară, un cîntec de leagăn, ca și meditația cultă sau orice altă formă poetică sînt sau filozofice, fiindcă ne țes din nou, prin imagine și ritm,

Scanned with OKEN Scanner

în textura universală, din care am fost rupți, sau nu sînt nici poezie. Lira nu este un drîmb, ci un instrument al cunoașterii depline.

Întrucît privește pe Lucian Blaga, opera lui de filozof al culturii, ca să ne limităm la un singur aspect, în afară de raționalitatea arhitecturală, ni se propune ca o construcție de realități „abisale", „orizontice", „stilistice" ș.a., mari metafore prin care el exprimă felurit același substrat inconștient din psihologia individului, ca și a colectivităților naționale, pe care îl afirmă ca unic factor de cultură. Iar cînd procedează la identificarea unicității culturilor, spiritul său creează simboluri spațiale, cum sînt, pentru cultura babiloniană, — „spațiul geminat", pentru cultura chineză — „spațiul din rotocoale", pentru cultura greacă — „spațiul sferic", pentru cultura română — „spațiul mioritic" etc. Nu lipsesc nici simbolurile istorice: „timpul-havuz", „timpul-cascadă" și „timpul-fluviu". Fie unele, fie altele, cunoașterea exclusiv metaforică este evidentă. De asemeni, cînd trece la studii de morfologie a culturilor, pe care le urmărește să le subsumeze cîte unui „stil" sau „orizont" propriu, cum ar fi bazilica Sfînta Sofia, lanul de grîu al lui Van Gogh sau *Peste vîrfuri...* de Eminescu, puterea de descripție, de sugestie, de evocare și analiză nu stă cu nimic mai prejos decît tiparele de frumusețe fixate de el în cele mai de seamă creații poetice.

Determină atunci poetul pe filozof sau, cum s-a spus cu și mai puțină îndreptățire, filozoful pe poet? Nici una, nici alta. Lucian Blaga, prin cuprinzătoarea lui operă omogenă, în versuri ca și în proză, e poate un tip nou de creator în cultura română, nu un filozof și un poet, ci un lirozof, cu o doctrină a lirei, care îi constituie deplina lui identitate.

Scanned with OKEN Scanner

Traducătorul lui Ronsard în românește, cum i se va spune de acum încolo lui Alexandru Rally, e un tînăr de vreo șaptezeci de ani. Om talentat și om de cultură, el și-a pus numele pînă azi doar pe volumașul de versuri *Studente* (1925) și, dimpreună cu soția sa Getta Rally, cam după zece ani de studii la Paris, pe o foarte utilă *Bibliografie franco-română*, plăcîndu-i mai mult, printr-o avariție *sui generis*, față de talentul și învățătura lui, să strîngă, să adune, să acumuleze și să nu dea sau să pună în circulație. Nici tinerețea nu pare să și-o fi împrăștiat, de îndată ce la vîrsta de azi a putut avea entuziasmul să traducă zece mii de versuri dintre cele cincizeci de mii ale poetului francez (Ronsard, *Antologie lirică*, alcătuirea, traducerile și studiul de Alexandru Rally, prefață de Șerban Cioculescu, 1967).

Cît privește talentul, e dintrodată convingător să citim versiunea celui mai cunoscut dintre sonetele marelui și multiplului, cîteodată chiar al concomitentului amant al Casandrei, al Mariei, al Elenei, al Sinopei, al Ginevrei și al atîtor altora fără nume: „Cînd vei fi-mbătrînit și cu tristețe / Vei toarce serile la lumînare, / Rostind vreun vers de-al meu, cu-nduioșare, / Ronsard, vei zice, mă cînta-n junețe. / Și vei vedea că slujnica-ți tresare / Ca smulsă din a toropelii cețe, / Că la auzul gloriei mărețe / Te-o binecuvînta cu minunare. / Voi fi-n pămînt, fantomă fără oase, / M-oi odihni prin umbrele mirtoase. / Tu, gîrbovă sub greul bătrîneții, / Vei regreta disprețuri și trufie; / Trăiește! Mîine n-aștepta să vie, / Culege de-astăzi trandafirii vieții". După cum simte orice cunoscător al originalului, traducerea îi păstrează mai toată vibrația lirică, pe care n-o împiedică să se producă preschimbarea alexandrinului francez (*Ronsard me célebrait du temps que j'étais belle*) în endecasilabul românesc mai puțin cuprinzător (*Ronsard, vei zice, mă cînta-n junețe*).

Scanned with OKEN Scanner

Dealtfel calitatea melancoliei ronsardiene biruie pînă şi reminiscenţa sau mai curînd imitaţia horaţiană (*Carpe diem*) din versurile finale, Ronsard ştiind să fie original ca toţi clasicii în imitări declarate. Originalitatea nu se compunea atunci cu nici un fel de trufie. De aceea Ronsard imita pe mulţi alţii, pe care Alexandru Rally ca om învăţat îi ştie pe toţi, numindu-i pe cei mai însemnaţi („Homer, Pindar, Teocrit, Anacreon, Bion şi Moschus, Callimach şi Licophron etc., de la greci ; Horaţiu şi elegiacii în frunte cu Catul, Vergiliu şi Ovidiu etc., de la latini ; Marul, Pontan, Johannes Secundus, Naugerius etc., de la neolatini ; Petrarca, Bembo, strambolиştii etc., de la italieni"), fără să stăruie asupra lor, cum face mai întotdeauna acea speţă nefericită de eruditi înfricoşetori, care cred că frumuseţea unui obraz îşi trage taina din regimul alimentar.

Excepţia pe care o face cu Petrarca e bineînţeles legitimă, fiind vorba nu de un poet citit şi imitat cu bună ştiinţă, cum este Pindar, cum este Vergiliu sau Horaţiu, ci de o conatură lirică, adevărat principiu, adică izvor al unei poezii, care îşi va croi o mare albie de sute şi sute de ani, căreia i s-a zis „petrarchism" şi, lipsind Petrarca, i s-ar fi spus neîndoielnic „ronsardism". Arătînd ca mai durabilă poezia lui erotică, Alexandru Rally îl vede de aceea „exponent al petrarchismului şi platonismului, cît şi al iubirii senzuale". Şi el exprimă ideea a doua oară, după ce mai întîi o afirmase caracterizînd culegerea lui Ronsard *Amorurile Cassandrei* ca fiind o „bogată culegere de sonete petrarchiste şi platoniciene, dar şi senzuale".

Urmează să înţelegem că „iubirea senzuală" este un adaos ronsardian la petrarchism ? Aşa s-ar părea. Tot aşa crede dealtfel prefaţatorul care, ca să lămurească noţiunea „petrarchizării", zice cum nu se poate mai clar, deşi complicat : „Prin acest cuvînt se înţelege ritualul liric de adoraţie a muzei intangibile, de necontenită descoperire a tuturor virtuţilor întruchipate de una şi aceeaşi inspiratoare, ridicată pe cel mai înalt piedestal, aidoma unui altar în jurul căruia se înalţă fumigaţiile aromate ale căţuilor arse cu devoţiune".

A fost Laura un dublet al Beatricei, iar Petrarca a repetat viziunea erotică a lui Dante ? Nicidecum, bineînţeles. Cititorii nu vor greşi rămînînd la ideea că Beatrice e o zeitate

Scanned with OKEN Scanner

incorporală, o abstracţie de ev mediu, în timp ce Laura e o femeie a cărei frumuseţe trupească turbură extazul religios al poetului ei cu dorinţe foarte omeneşti. Analiza petrarchismului ca lirism spiritual subminat de simţuri, cum se înfăţişează în *Il Canzoniere*, spre deosebire de cel din *La Vita Nuova*, se află în Francesco de Sanctis şi e clasică. Chiar complexitatea omenească a acestui nou erotism îi deschide drumul în numeroase alte literaturi europene, Dante rezumînd şi încheind evul mediu, iar Petrarca inaugurînd evul modern. La noi, numai abuzînd întrucîtva de cuvînt, se poate vorbi de petrarchism. Cît despre Ronsard, care preluase aşadar şi erotica „senzuală" de la marele cîntăreţ al Laurei, nici el nu e mai prezent în poezia noastră. Abia dacă, un C. Conachi, cu aprinderile lui amoroase pentru multe femei (Zulnia, Catinca, Anica, Elenca, chiar o Casandră etc.), dar îndeosebi ca emul român al aceluiaşi Anacreon, ar aminti de Ronsard a cărui influenţă va fi oprită de contactul poeţilor noştri cu romanticii contemporani, tot francezi.

Numele însă îi va rămîne bine cunoscut. I-l va pune în vedere profesorul J. A. Vaillant, de la „Sfîntul Sava", derivîndu-l din *ronce*, „spin", şi legîndu-l de craioveanul Ban Mărăcine, cu oarecare întemeiere pe versurile chiar ale lui Ronsard din *Autobiografie :* „Străbunul stirpei mele de-acolo dar se trage / Danubiul de unde vecin e ţării trace" (trad. Al. R.). Şi cum aceasta se întîmpla cu cîţiva ani înainte de Unirea Principatelor, numele i s-a introdus în procesul de epocă al afirmării conştiinţei noastre naţionale şi a dat naştere unei întregi literaturi, balade, romane şi piese de teatru.

Totodată s-au făcut şi unele traduceri şi studii (Gh. Asachi, Al. Odobescu, Bonifaciu Florescu, Elena Farago, Al. Resmeriţă, Ch. Drouhet), fie numai cele apărute pînă ce Proust să fi scris cam pe deasupra în *Sodome et Gomorrhe* despre „fenomenul... care face ca poporul român să cunoască bine numele lui Ronsard, ca nume al unui mare senior, în timp ce opera lui îi este necunoscută". Lăsăm lui Alexandru Rally plăcerea să lămurească deplin afirmaţia lui Proust (a lui sau mai degrabă a prietenilor lui români, fraţii Bibeşti ?) în studiul pe care, anunţîndu-ni-l, am dori să-l avem cît mai curînd tipărit.

Scanned with OKEN Scanner

Numai atunci se va vedea cîtă erudiţie susţine şi înconjoară masiva traducere de azi, despre care multe am mai spune, dacă traducătorul însuşi nu ne-ar lua-o pe dinainte, scriind „...este îngăduit autorului unei atît de cuprinzătoare antologii ronsardiene să nutrească speranţa că, prin dragostea cu care şi-a efectuat şi prezentat traducerile, l-a readus la matcă pe Ronsard, l-a integrat patrimoniului nostru poetic, a făcut dintr-un mare poet francez şi universal, cum era de veacuri, şi un adevărat poet român".

Scanned with OKEN Scanner

Poetul Al. Philippide aparţine acelei generaţii, care debutează şi îşi stabileşte notorietatea în cei douăzeci şi cinci de ani următori primului război mondial. Niciodată, cînd a fost să se vorbească despre cei mai însemnaţi poeţi ai timpului, critica literară n-a putut trece peste numele lui. A fost situat astfel alături de Lucian Blaga, de Ion Barbu şi de Ion Vinea, care în acest timp s-au adăugat mai vîrstnicilor Tudor Arghezi, G. Bacovia, Ion Pillat, V. Voiculescu şi Adrian Maniu. Şi ceea ce, de asemenea, s-a putut reţine în legătură cu situaţia lui Philippide a fost faptul că opinia critică l-a considerat întotdeauna ca poet de seamă. După cincizeci de ani de activitate literară, el se află pe un piedestal format din patru volume de versuri, un volum de proză fantastică, altul de critică literară, şi numeroase, importante traduceri (Baudelaire, Hölderlin mai ales), acestea din urmă cu acelaşi drept de menţiune ca şi creaţia originală. Cît priveşte numai pe poet, el debutează printr-o mare voinţă de noutate, care-l duce la un fel de cultură a imaginilor explozive. Nu însă un prisos de brută vitalitate susţinea aceste imagini, ci, cum s-a şi observat din timp, un elan în tradiţiile constituite ale retoricii romantice. În orice caz, imaginea poetică, cultivată de poetul debutant, primea din partea conştiinţei lui dezvoltări logice şi o diversitate împinsă pînă la spargerea unităţii poemului, din care făcea parte. Formula aceasta era obsedată mai cu seamă de fantasma gloriei poetice. Fără a fi predominant lirică, poezia de debut a lui Al. Philippide putea fi înfăţişată ca sumă de atitudini şi gesturi literare, a căror intelectualitate era caracteristica lor comună.

Lirismul spontan nu va abunda nici în volumele următoare. Zona spirituală, în care se va complace talentul poetului, rămîne tot intelectuală, numai că de data aceasta aspiraţia la noutatea imaginilor şi la compunerea lor logică e în-

locuită printr-o nuditate ca şi absolută a versului, preocuparea de simbol intelectual înlocuind focul de artificii imagistice. Deosebirea cea mai remarcabilă însă faţă de debut consta în gustul meditaţiei filozofice. Obiectul acestei meditaţii era conştiinţa de sine, adică sentimentul şi autoscopia personalităţii. Problema devenirii eului, deşi reflexivă prin natura ei, i se propune ca adevăratul său izvor liric. Timpul intern şi timpul istoric sînt realităţile care se combină în noua şi statornica ipostază de poet a lui Al. Philippide. Nimic mai firesc ca poezia sa, începînd cu al doilea volum şi sfîrşind cu al patrulea, să se preocupe aşadar de vieţi anterioare, de metempsihoză şi mai ales de ideea de eternitate, văzută ca vocaţie a operei poetice. Astfel, el se deosebeşte azi de mai toţi poeţii contemporani, care se află de la un timp în divorţ cu ideea de eternitate a operei artistice.

Se înţelege de la sine că, astfel compusă, personalitatea poetului conţinea un critic. Criticul paralel se semnalase chiar în unele versuri, prin care Philippide respingea „silita poezie a vremii noastre". Activitatea lui de critic avea să combată îndeosebi estetica modernităţii. El este astfel un critic tradiţional, care a putut ieşi neaşteptat dintr-un poet modern. Concepţia şi-o întemeiază pe valoarea de eternitate, pe care urmează s-o păstreze orice valoare estetică.

Poet şi critic, Al. Philippide, după cincizeci de ani de activitate literară, poate fi astfel asociat numai cu contemporanul englez T. S. Eliot, acesta, de asemenea, poet şi critic deopotrivă de remarcabil. Ca poeţi, ei stau bine alături, amîndoi reprezentînd în literaturile respective, prin debutul lor, momentul imagistic, care constituie identitatea europeană a deceniului liric 1917—1927 ; iar critici, amîndoi îşi declară prin luciditate compunerea modernă a personalităţii întemeind-o pe valorile perene ale artei.

Scanned with OKEN Scanner

I

[POET ŞI TRADUCĂTOR]

Despre d. Zaharia Stancu, autorul recentului volum de catrene *Clopotul de aur*, e mai uşor să se vorbească, fiind privit în toate volumele sale de poezie, la un loc, decît în fiecare, în parte şi la timpul său. Neavînd nici însuşirile pozitive şi nici pe cele negative ale abundenţei, poezia sa e mai mult decît reţinută şi mai mult decît discretă sau, cum am zice mai propriu, e puţină ; dar atît de puţină că reţinerea şi discreţia ei abia prin acumulare pot fi gustate mai bine. De aceea, din prilejul apariţiei unui nou volum de versuri, am făcut momentul de a prezenta întreaga producţie a poetului, de pînă acum.

După cum se întîmplă cu orice scriitor, fie el cît de mare sau cît de mic, urmele mediului literar frecventat în anii formaţiei lirice persistă neşterse şi la d. Zaharia Stancu. Ar fi nefiresc să fie altfel. Trăit în atmosfera literară a unei reviste militante, destulă vreme şi tocmai în timpul cînd talentul e o materie plastică, tendinţele publicaţiei în care s-a format sînt în parte chiar tendinţele poeziei sale.

Dar nu atît orientarea generală a *Gîndirii* este de remarcat în lirismul d-lui Zaharia Stancu, deşi cîmpenismul inspiraţiei rămîne mereu evident, cît cultivarea cîte unui procedeu, cîte unui ton şi motiv caracteristic poeţilor mai în vîrstă, care au ilustrat gruparea.

Astfel, lăsînd de o parte vocabularul adesea voit ţărănesc, a cărui asprime căutată chiar în forme dialectale e fără îndoială reflexul exceselor lexicale din poezia d-lui V. Voiculescu, poetul nostru are gustul unei anumite imagini construită pe îndelete, compusă din părţi ce nu s-au dat intuiţiei dintr-o dată, ci s-au alăturat mintal şi oarecum industrios. Iată cîteva exemple :

> Pe uliţi umbre-nalte şi sure cum e pruna
> Şi peste case ca peste o punte moale

Scanned with OKEN Scanner

Păşeşte noaptea caldă şi-n mlădieri domoale
În păr c-o floare-nvoaltă, de răuruscă, — luna.

Poteca peste mirişti coboară-n drumul strîmb
Pe care-l ştiu şi ţarcuri şi casele de lut,
Dintre butucii viei rămasă sus pe dîmb,
Ciorchine galben creşte un chip de lună slut.

*

Luna îşi pierde-n lene veşmintele ei grele
Prin ramurile pline de licurici bătrîni
Şi frîntă, ca o babă, pe margini de fîntîni
Din palma-i cad în fund şiraguri de mărgele.

*

Pe unde-i fi acuma ? Eu de-aş pleca prin soare
Şi m-aş opri în holde cu braţele în vînt
Aş fi luat de oameni drept o sperietoare
Şi m-ar ochi ciobanii cu bulgări de pămînt.

Asemenea mici eforturi de imaginaţie, ca mişcare şi nicidecum ca rezultat, amintesc imaginile logice atît de observate în poezia d-lor V. Voiculescu şi I. Pillat. Primul dintre aceştia mai este prezent, după cum am spus, în vocabularul ostensibil ţărănesc (*duium, reavăn, aciuiez, zălud* etc....), iar al doilea — în caracteristica mai subtilă a tonului, care timbrează particular o serie întreagă de versuri. Poetul *Floricăi*, iubit în prima tinereţe, apare în strofe cum sînt următoarele :

Cînd vii şi-mi dărui coşul şi umărul belşug
Şi tălpile ţi-s umezi ca foile de rouă,
Eşti norul pogorît, din slavă, să-l ajung,
Eşti zorii ce-mi aduc cu zvon lumina nouă.

*

Vreau, vară dulce, leneşi cireşii şi bostanii
Zemoşi, pe care-i coace, goi şi gălbui amiaza
Vreau gura ta cireaşă, şi trupul tău bostan,
Vreau apele şi norii culcaţi pe cîmp cu snopii.

Scanned with OKEN Scanner

*

Amurgul cade-n ape, se-ntunecă și moare.
Dar boii mai rămîn cu stelele în coarne :
Vii petece din ziua păscută pe răzoare,
Din ziua care mîine din nou o să se-ntoarne.

Despre același mediu literar al formației, vorbește cîteodată ținuta versului și motivul, amîndouă venind de la d. Lucian Blaga. Volumul *Albe*, culegerea cea mai substanțială a d-lui Zaharia Stancu, cuprinde, între altele, două poezii, *Sun către nord...* și *Oră*, pe care, chiar în afară de ceea ce semnifică ele ca produse ale aceleiași atmosfere lirice, le-am fi reprodus oricum pentru frumusețea lor incontestabilă :

Numele tău simplu, ca al Maicii Domnului,
Mă înfășură cald, ca un șal.
Zac uitat la porțile somnului
Cu ochii spre celălalt mal.

Pașii cenușii ca pașii zorilor,
Pe unde or fi ? Nu-i mai aud.
Cu inima, clopot al florilor,
Sun către nord, sun către sud...

sau, mai concludent :

Cadranul e fără semne. Zborul mare
Nu-l mai măsoară nici o așteptare.
Lîngă coapsa ta aerul beat
S-a oprit și a îngenuncheat.

Cadranul e fără semne. Anul
Și-a părăsit cuibul și lanul,
Dar tîmplele bat și se clatină
Reci, ca șerpii de platină.

Motivul din *Oră*, pe care îl recunoaștem dintr-o dată a fi însăși inima poeziei d-lui Blaga, ne dă ocazia să afirmăm că nici un critic n-a mers mai direct la viziunea particulară din *Lauda somnului* și *În marea trecere* ca poetul acestor două strofe. Și dacă este îngăduit să întîrziem puțin, vom

Scanned with OKEN Scanner

spune că aparența de obscuritate la d. Blaga provine tocmai din părăsirea oricărui cadru istoric, din atemporalitatea momentului liric, pe care d. Zaharia Stancu, intuindu-l, l-a reformulat în cîteva din versurile celor două catrene.

Dar orice am crede despre această chestiune, fapt este că și urmele d-lui Blaga, în producția mai tînărului său confrate, ne duc către aceeași grupare literară, cu ale cărei tendințe lirice, fără să prindă de veste, se înțelege, autorul *Albelor* și-a altoit talentul, din prima tinerețe.

D-lui Zaharia Stancu i s-a observat, de asemenea, o influență jammes-istă, care s-a împărțit, după cum cunoscătorii poeziei noastre contemporane știu bine, între mai toți poeții acelui mediu literar din care a ieșit și d-sa. Religia simplității, care a dat, într-una din răsfrîngerile sale, titlul primului său volum (*Poeme simple*), rusticitatea luminată, în condiția ei umilă, de aerul sfințeniei biblice, rusticitate care la d. Stancu, oarecum se și exaltează, în toate culegerile sale, geniul subuman, care se manifestă în mugetul *Cirezilor* poetului nostru, „cînd îl presimt plutind pe Dumnezeu pe-aproape sau pași desculți de îngeri prin ierburi cînd aud", întreaga viziune ca și amănuntul bucolic sînt tot atîtea semne de recunoaștere ale lui Francis Jammes.

Dincolo însă de orice altoiuri sau modele, poezia d-lui Stancu, în cadrul ei restrîns, exprimă o sănătate primitivă, căreia i-am zice admirabilă, dacă frăgezimea nu i-ar subția manifestările, exprimă farmecul simplității trăite și numai rareori voința de a trăi simplu, este grațioasă ca iezii, care apar atît de des în versurile sale, și niciodată nu aspiră, avînd deplină conștiință despre natura proprie, la mai mult decît un acord, cu totul discret și acela.

Naturismul din *Poeme simple*, din *Albe* și *Clopotul de aur* e o idilă ce se naște din sine, mai puțin și în același timp mai mult decît o aspirație întreținută ; o stare. În patru versuri, de cele mai multe ori, cîteodată numai într-unul singur, un pastel întreg, vibrător și genuin, ocupă atenția cititorului, din care, chiar dacă piere ca reprezentare vie, continuă îndelung să stăruiască sub forma imprecisă a satisfacției pleneriste : „Izvoarele clar cîntă din fluiere de-argint" ; „Visez : în miez de codru, lîngă izvoare melci" ; „Cireșii-și zumzăie-nflorirea nouă" ; „Spre ziuă stele-n roi s-au năruit spre munte" ;

„Auzi ; plesnesc pe ramuri mugurii verzi şi moi", sau, mai ales :

Cu steme voievodale pe frunte
Melcii suie-n crengile livezii,
S-au furişat spre munţi, spre munte,
Lebedele zăpezii.

catren în care sugerarea primăverii e mai puternică decît în numeroase lungi poezii ce ne sînt cunoscute.

În acest cadru de sănătate pleneristă, pe care poetul am spune că îl celebrează, dacă n-ar fi mai adevărat că numai îl respiră din necesitate nereflectată, un mic roman bucolic, ca un adaos, pe lîngă viaţa difuză, de însufleţire a pastelului, îşi plimbă bucuriile şi dezamăgirile. Şi iubirea omului devine şi ea simplă ca natura, care oferă „un maldăr de ferigă" din codrii muntelui pentru a se ascunde „trupul bălan" al femeii iubite. Nu este în intenţia noastră să urmărim cum ies trăsăturile poeziei d-lui Stancu unele din altele, dar fără îndoială că iubirea în simplitate, desprinsă de cadrul cîmpenesc, în care ni se arată de nenumărate ori în cele trei culegeri de versuri ale sale, a învăţat să se îmbete de ea însăşi ca de frumuseţea cea mai înaltă, a învăţat să-şi spună pe nume fără înfloriri sau preţiozităţi, care sînt folositoare şi acestea cînd iubirea, nefiind deplină, simte nevoia să se ajute în acest fel, a deprins în sfîrşit să se cînte pe ea însăşi în vorbe sugestive numai prin repetiţie. Cum se poate explica altfel cîntecul de dragoste din *Obraz de lună* ?

Îţi mîngîi obrazul de lună,
Obrazul de lună,
Feriga părului, fildeşul trupului,
Feriga părului.

Apele tale prin mine le treci
Negre şi reci.
Stîncile tale de var şi mărgean
În mine le clatini ca-ntr-un ocean.

Accentul acesta ca şi firdusian, scos din miezul rareori cercetat al cuvintelor obişnuite, e desigur altceva decît ceea ce d. Stancu a deprins în mediul literar al formaţiei sale ;

Scanned with OKEN Scanner

el străbate totul, limpezind pînă şi pasiunea cea mai turbure, ca în *Focul din sînge* :

De unde a început cîntecul ?
De unde s-a ridicat întîi zarea ?
Nimeni nu cunoaşte marginea peisajului,
Nimeni nu sărută buzele soarelui.

De unde a izvorît sîngele ?
Focul din sînge de unde a venit ?
Cine ne-a înnebunit cu foc sîngele ?
Cine a înnebunit cu sînge focul şi l-a hrănit ?

Şi, cu Firdusi, al cărui cîntec parcă ar fi trecut prin strofele acestea, fiindcă ne aflăm lîngă Orientul miniaturistic şi decorativ, să nu scăpăm din vedere că peizagismul poetului nostru are şi o latură oarecum decadentă, de care nu trebuie să se irite nimeni, dacă o numim astfel, deoarece înţelegem prin ea crîngul, holda sau lacul, cu alte cuvinte — pastelul sumar adus în casă pe mici bucăţi de mătase sau pe ceştile de ceai, cu care atît de bine seamănă cîteva catrene ale d-lui Zaharia Stancu.

Căci mai înainte de orice, fie cînd sugerează orizonturi mai largi, pline de aer şi lumină, fie cînd se dedă la gustul decadent al miniaturii şi decoraţiei domestice, d-sa este un fragmentarist. Am putea spune că dimensiunea maximă a poeziilor sale nu trece în nici un caz de două strofe, deşi ştim bine că în *Poeme simple* se află unele bucăţi, ca *De ţi-ai purta făptura*, *Scrisoare din cîmp*, *Primăvară* etc., care depăşesc măsura. Dar tocmai fiindcă ştim aceasta, cu atît mai mult afirmăm că avem de a face cu un fragmentarist. La atîtea însuşiri pozitive de frăgezime, discreţie, delicateţe şi cîte se mai pot gîndi în legătură cu cele numite, se adaugă, în compunerea talentului său, o lipsă tot atît de remarcabilă şi anume lipsa suflului. Poeziile cu mai mult decît două strofe par a fi fost simţite şi lucrate strofic, aşa încît ele nu pot face corp. De aceea însuşi autorul a reuşit cu mare uşurinţă, între strofele aceleiaşi poezii neexistînd o coeziune organică, să le descompună în catrene şi din *Poeme simple*, unde figurau sub acelaşi titlu, ca o singură bucată, să le treacă pulverizate în *Albe* sau *Clopotul de aur*, apărut deunăzi. Aşa s-a întîmplat de pildă cu *Primăvară*, din care, pe lîngă alte

Scanned with OKEN Scanner

strofe, au fost scoase și trecute în *Albe*, mai cu seamă, două, una fiind aceea (*Melcii cu steme voievodale...*) pe care am citat-o ca exemplu de prospețime. Ceea ce înseamnă că autorul singur își recunoaște în parte natura talentului și, atunci, cu atît mai mult lauda noastră i se cuvine.

Ar fi mai greu de spus că își cunoaște talentul în chip desăvîrșit. Căci, dacă ar fi așa, cititorul n-ar avea să se oprească oarecum nedumerit la o serie de stanțe cu caracter social. S-a înțeles, desigur, din ceea ce am afirmat pînă acum, că fragmentaristului, cum este firesc să fie, lipsindu-i suflul, îi lipsește totodată și energia sau vehemența comunicativă a tonului. Și, în aceasta, nu e nimic de regretat. Niciodată n-a fost dat unui singur poet să aibă toate darurile. E destul dacă d-sa are în adevăr numai calitățile de tenuitate ale cîntecului.

Cu toate acestea, d. Zaharia Stancu vrea să meargă chiar împotriva sa însuși, dintr-o pornire cu totul neînțeleasă ; vrea să cînte „zorile purpurii care vin", „ziua de mîine", care, oricum ar fi, „roșie, neagră sau verde", e de preferat, pentru că „vine cu sînge, vine cu pîine", iar „ziua de azi e strîmbă și proastă" ! Noi nu zicem că așa este sau altfel [...] Am spus pornire neînțeleasă ? Nu tocmai. Căci, la dreptul vorbind, cînd și cînd, descoperim în volumele cercetate, un fel de energie veleitară, care se exprimă, după cum am văzut, în asprimi de vocabular țărănesc cîteodată și, alteori, în scurte compuneri cu un caracter de înverșunare lirică. Dar această tendință ni se pare mai mult dezideratul poetului fragil de a încerca posibilități complementare ; deși vocea de cameră nu trebuie forțată în săli deschise.

Această energie veleitară a folosit, totuși, odată, d-lui Zaharia Stancu ; și anume, cînd a tradus pe Serghei Esenin. În adevăr, poezia lui Esenin a fost de ajuns să-și încredințeze tumultul, sălbăticia și pateticul ei *mujic*, simplei veleități de forță a traducătorului, pentru a-și impune, în limba noastră, particularitatea și gustul tare. Noi nu putem ști dacă traducerea este fidelă sau nu și, pînă la un anumit punct, nici nu ținem să aflăm. Dar ceea ce știm este că în nici un poet, din cîți cunoaștem, n-am mai întîlnit imagini atît de sălbatice și n-am mai ascultat același timbru în cuvinte. Fidelă sau liberă, traducerea păstrează unicitatea de vibrație a unui suflet de poet nou și e destul. În opera proprie, autorul *Poeme-*

Scanned with OKEN Scanner

lor simple, Albelor şi *Clopotul de aur* este însă un talent de o seducătoare fragilitate, un peizagist care îşi subţiază pasta pînă la imaterial, un bucolic sănătos, fără să fie chiar robust, în sfîrşit un cîntăreţ de şoapte luminoase în plină natură.

II

POETUL

Observaţia dintîi în legătură cu scriitorul Zaharia Stancu stă în debitul extraordinar (ziaristică, naraţiune, poezie) al vocaţiei sale literare. Cum însă nu de figura scriitorului în întregimea ei va fi vorba mai jos, ci numai de poet, afirmăm cu sentimentul adevărului că poezia lui Zaharia Stancu, pe care o aduce în actualitate volumul *Cîntec şoptit*, reprezintă un adaos remarcabil la suma lirică contemporană. Debutul poetului este vechi de peste 45 de ani. În 1927 apărea volumul *Poeme simple*. Îl menţionăm numai pe acesta dintre primele volume, deoarece caracteristicile lui sînt înseşi caracteristicile talentului de poet al lui Zaharia Stancu, pentru o bună perioadă. Un naturism robust şi înviorător semnala valoarea primelor sale culegeri de versuri şi, faţă de înnoirea lirismului de epocă, faţă de pătrunderea tot mai adîncă în poezia timpului a lirismului abstract şi a esteticii suprarealiste, modul său liric reprezenta o dezvoltare certă a tradiţiilor poeziei noastre. Timbrul primelor sale versuri impunea o poezie ce nu putea fi despărţită de sentimentul unei biologii sănătoase. Calităţi de suavitate şi seducţie verbală specificau un cîntec fragmentar de reală densitate. Dar în 1938, Zaharia Stancu apare cu *Esenin* ca traducător. Atît noutatea viziunii lirice eseniniene cît şi adaosuri ale traducătorului-poet au pus pe cititorii de poezie ai timpului în faţa unui eveniment liric. Impresia unanimă a fost atunci că un poet nou care nu era numai Esenin singur, ci unul care reprezenta însumarea lui Esenin şi a lui Zaharia Stancu într-o ipostază originală, a dominat conştiinţa critică a epocii. Căci energia frustă a poetului rus se întîlnise în chip fericit cu frăgezimile agreste şi naturiste ale poetului traducător. Şi această sinteză lirică nouă avea să se exprime încă o dată în 1944, dar de data

Scanned with OKEN Scanner

aceasta într-un volum propriu, numit *Anii de fum*. Fragmentarismul inițial din *Poeme simple* devine dintr-o dată, în noua împrejurare, o izbucnire lirică plină de violență temperamentală care acoperă mari suprafețe. În noua formă a poetului se putea distinge suma simplității naturiste și dezlănțuirea eseniniană într-un acord paradoxal de suavitate și energie.

Sinteza celor două moduri lirice specifică poezia din *Cîntec șoptit*, volumul recent apărut, cu care Zaharia Stancu îmbogățește lirismul contemporan. Față de poeții de azi, autorul *Cîntecului șoptit* diferă mai întîi prin muzicalitatea versului și seducția formală ; el își supune de data aceasta atît puritatea accentelor cît și violența lor unei tehnici proprii, pe care nu o mai folosește la noi nici un alt poet : e vorba de tehnica litaniilor sau a psalmodiilor în care versurile și chiar strofele se repetă, fie pentru precizarea unei stări emoționale, fie pentru încheierea unui poem, după tehnica „paralelismului membrelor", care susține estetica psalmilor.

Naturismul regenerator, în care debutase poetul, este prezent în *Cîntec șoptit* prin poezii ca *La mine-n pădure* : „La mine-n pădure / Galbeni sînt iepurii, vulpile sure, / Cerbii au coarnele-ntoarse, / Mult rămuroase. // La mine-n pădure / N-a intrat topor, nici secure. / Ursoaicele grase, domoale, / Umblă-ncălțate-n sandale. // La mine-n pădure / Aricii au ochi roșii, de mure, / Cocoșii sălbatici și sprinteni / Scapără, bezmetici, din pinteni. // La mine-n pădure / Copacii au prins să gungure, / Dar — așa e legea firească — / N-au să poată-nvăța să vorbească".

Modul opus acestuia se află în alte poezii, cum este printre ele *Ciocîrlia*, din care transcriem : „Ciocîrlia, — / Ciocîrlia și soarele nou, soarele proaspăt, rotund. / Ar trebui să privesc și să tac ori, poate, / Ar trebui să cînt bucuria vieții, frumusețea vieții, / Dragostea, tinerețea... / Ar trebui să cînt ori să tac. / Dar nici să cînt nu sînt acum în stare, / Nu, nici să cînt nu sînt acum în stare. / Îmi vine să țip, să urlu, să strig, / Să mă urc pe cel mai înalt munte, / Pe cel mai înalt munte, / Și împrumutînd glasul furtunii — / Spre patru zări să strig și să urlu".

Aflîndu-ne însă în fața unui poet care nu și-a încheiat destinul, sînt de remarcat în *Cîntec șoptit* accente noi adău-

Scanned with OKEN Scanner

gate lirismului cunoscut al lui Zaharia Stancu. *Al patrulea cal* introduce pe cititor în complexitatea gravă care dă poeziei lui Zaharia Stancu o putere nouă: „Băieţandru fiind, călare umblam, / Pe un cal alb, ca al Sfîntului Gheorghe. / Calul n-avea aripi, eu n-aveam suliţă, / Dar ucideam balauri verzi ca Sfîntul Gheorghe. / Întocmai ca Sfîntul Gheorghe ucideam balauri. // Cînd mi-a mijit mustaţa, călare prin lume / Pe un cal porumbac mă plimbam. / Calul n-avea aripi, eu n-aveam aripi, / Dar săream amîndoi peste munţi, / Peste ape... Tineri !... Tineri eram !... // Mai tîrziu am umblat pe-un cal murg. / Cum îi mai scăpărau potcoavele !... / Vino, fată ochioasă, spuneam / Femeilor oacheşe ce le-ntîlneam, / Calul meu are şeaua de aur. // Acum stau lîngă drum, aştept lîngă drum / Să-mi vină al patrulea cal, / Cum va fi al patrulea cal ? / Negru va fi al patrulea cal... / Negru... Negru ca smoala...“.

Vechiul naturism, proaspăt şi regenerator, contrapunctînd explozia biologică a unui energetism care lua cîteodată forme sociale, astăzi ni se înfăţişează ca lirism vital peste care se plimbă tot mai insistent umbrele unui pătrunzător lirism tanatologic. Zaharia Stancu face astfel, cu *Cîntec şoptit*, o afirmaţie estetică de principiu: emoţia directă, ferită de sentimentalism ca şi de alterări speculative, continuă să rămînă izvor de valori poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Amintirea primelor versuri, ce i se publicau lui Simion Stolnicu în *Sburătorul*, desfide încă cei patruzeci şi trei de ani, cîţi au trecut de atunci. Şi este de presupus că nici alţi zeci de ani viitori nu vor întuneca strălucirea somptuoasă a acelor *Funeralii de toamnă :*

Oare cine e-n trăsura morţii
Cărui faceţi pe făgaşuri ude
Mic cortegiu către stîlpul sorţii
Tu şi toamna, singurele rude ?

Fost-a mai ciudată-nmormîntare ?
Din brocarturi moi şi colorate,
Braţul tău ţîşneşte şi brăţare
Îi vădesc spumoasa voluptate !

Care dintre voi mai mult iubeşte
Pe cel mort ? că Toamna — văd — îi scoate
Aur din Brumar şi-i rînduieşte
Peste dric, de pică şi pe roate.

Grunji de aur pus-a-n crîng şi-n cale,
Aur care mult mai trist arată
Decît aurul din criptele regale
Şi decît brăţara ta bogată !

Iar deasupra mortului susţine
Semn firesc al zilei funerare
Împotriva clipelor senine
Jerba grea de plumb din zare-n zare...

Un dric spre cimitir, prin toamna umedă, urmat de o femeie singură : rareori o realitate atît de săracă mai fusese

Scanned with OKEN Scanner

preschimbată într-un spectacol deopotrivă de fastuos. Pe drept, putea scrie E. Lovinescu (*Ist. lit. rom. contemp.*, 1937) despre poet: „Desfășurate în cadrul toamnei, primele lui poezii aduceau o somptuozitate gravă și funerară, o originalitate de expresie, o bogăție de culoare, un romantism de contraste...“ Cu aceeași putere de a reține pe cititor, avea să apară la scurt timp în *Kalende* un *Autoportret*, al cărui lirism sumbru acoperea intenția de poză fatală, existentă totuși: „Sînt copilul negrelor claviaturi“, se declara poetul, „visul“ i se deschide spre „nenoroc“, „oglinzi de eben“ îi multiplică obrazul întunecat, încît nimic nu i se pare mai cuvenit la moartea, către care îl îndreaptă destinul, decît

o piatră de-un negru auster,
Cum idolatrizau, zvîrlită din eter,
Marii străbuni; să-mi țină de urît —
Talisman din cerul meu posomorît...

Volumul *Punct vernal* (1938) este astfel copleșit de imagini funebre. *Car de septembrie*, „cu roate de jerbii aurite“, rostogolind „în loc de spițe cruci“, duce lin pe „virtuozul“ mort („...nu-i greu, / E numai lira de el“), a cărui inutilitate de destin o spune, după înmormîntare, „a cincea roată la car“ alergînd singură pe cer. În *Reverie la șah*, moartea însăși, numită Demonul, mută piesele negre și cîștigă împotriva pieselor albe ale poetului; iar în *Dans macabru* craniile morților, rînduite pe polițe de „abanos“, ascultă și văd un pianist, pe care nu-l pot divulga „nici de le-ar mai crește buze de fecioare“.

Noutatea imaginilor (*Incest*: „... merg pe-nnoptat / Cu pași de-ogive spre păcat“), sunetul de coardă ruptă al versurilor și sentimentul adevărului în grotesc și sinistru sînt însă la Simion Stolnicu valori deplin convingătoare, făcînd să i se uite orice legătură cu gustul tineresc al teribilităților. În perspectivă istorico-literară, am putea vorbi de o nouă ipostază lirică, în care byronismul poeților noștri din secolul trecut se combină de data aceasta cu unele elemente moderne din Edgar Poe; în același timp, gestul protocolar și oarecum galant, cu care se vorbește în împrejurări funebre, sarcasmul romantic intervenind în plină desfășurare emotivă și ușoară teatralitate lirică din *Punct vernal*, aruncă mai toate pre-

Scanned with OKEN Scanner

misele ce vor înflori repede la noi în poezia lui Emil Botta, din *Întunecatul april*.

De neînțeles, împotriva numeroaselor indicații de vocabular muzical (pian, arcuș, interludiu, preludiu, litanie etc.), versul poetului renunțînd adesea la muzicalitatea inițială, se înnoadă în densități impenetrabile, care înăbușe emoția. Și păcatul acesta devine atît de frecvent în volumul *Pod eleat* (1935), încît obscuritatea exprimării va acoperi în bună parte sugestia de robinsonadă filozofică a poemului cu același titlu, precum și glasul original adus de Simion Stolnicu poeziei noastre. Un volum inedit, *Șerpuiri*, ne-a stat la îndemînă mai bine de zece ani, convingîndu-ne de aceeași aventură, în care un talent remarcabil ar fi tîrît în incoerență oraculară. Retrăgîndu-și în indescifrabil primele afirmații lirice, acest poet a putut rămîne oricum de două ori exemplu : o dată prin noutatea viziunii și a doua oară prin pierderea ei într-o expresie, după cît se pare, obscură. Iar retragerii versurilor din limpezimea formulării i-a urmat, deliberat, după *Pod eleat*, retragerea autorului în cvasianonimat, într-un fel de indiferență publicistică, pentru ca după ani de dăscălie provincială ciudatul Simion Stolnicu să se retragă din viață.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNSEMNĂRI ŞI CONSEMNĂRI

Poetul primilor douăzeci de ani de viaţă socială nouă în România este Mihai Beniuc. El debutează în perioada tulbure din ajunul celui de al doilea război mondial, vizionează prefacerile lumii care îl cuprinde, participă la pregătirea ca şi la înfăptuirea lor şi e glasul poetic mai sonor care le însoţeşte izbînda, proiectînd-o într-un viitor fără hotar. Antologizarea operei sale, îngrijită şi tradusă în italieneşte de Dragoş Vrânceanu şi Elio Filippo Accrocca (cu o introducere de Salvatore Quasimodo, o prezentare de Rafael Alberti şi un eseu critic de Nicolae Tertulian, 1964), îi conţine imaginea întreagă de poet. El este pînă azi, din 1938 cînd debutează ca nume pe un volum de versuri, autor a peste douăzeci de volume, dintre care primele patru se tipăresc înainte de reaşezarea societăţii româneşti pe temeliile socialiste visate de poet. E o fecunditate impresionantă, a cărei putere de erupţie s-a exprimat îndeosebi prin titlul volumului din 1967, *Inima bătrînului Vezuv* şi, în general, prin ritmul eruptiv al celorlalte.

Mihai Beniuc îşi afirmă puterea de expresie chiar de la prima culegere, *Cîntece de pierzanie* (1938). De atunci el îşi făcuse auzit glasul protestatar, care se disimula fie în tonalitatea unei disperări conţinute, fie în simboluri de tulburătoare implicaţii. Un astfel de simbol era *Meliţa*, constituit din îndeletnicirea feminin autohtonă a prelucrării cînepei şi exprimînd, prin rezultatele meliţării, mormanele de oseminte omeneşti, cu care războiul începuse să semene planeta. Poetul găsea timp, de asemenea, pentru simbolurile vieţii erotice. Dintre acestea, *Pe o scîndură cu actinii* este, în epocă, dovada cea mai convingătoare a unui talent neîndoielnic. Traducerea italiană îi păstrează intact relieful : „Quando le anèmone di mare / sulla nostra barca incagliata / proprio nel fondo delle onde amare / tesseranno il loro mondo soave, // ignare della

Scanned with OKEN Scanner

vicenda / di questo grande naufragio / e di tutte le nostre tempeste, / oh quanto passaggere ; // quando l'abisso della folta chioma / — e già la sera in notte si tramuta — / estrarrá frutti meravigliosi / maturati in grembo al mare ; // e ammirerà stupito il pescatore / tante strane bellezze, e la vita / ha sparso le sue grazie sulla trave / del fondo marino ; // quando gli spettatori della'acquario, / lontano trasportati da magia, / sogneranno aventure furtive / su spiogge conosciute, // o cara, noi saremo la centre / di queste nuove amate meraviglie, / con l'anima murata nella roccia / del focolare dall'eterna fiamma, // mentre i candidi polpi nello spazio, / simboleggiando strani movimenti, / con insaziata brama chiederanno / gli abbraci che noi mai ci siamo dati".

Aceste simboluri, puternice, *Melița* și *Pe o scîndură cu actinii*, sînt însă, în viziunea estetică a lui Mihai Beniuc, momente de retorsiune a vocației sociale, declarative, militante și profetice, pe care realcătuirea politică a țării i-o va înlesni. El va deveni astfel martorul construirii socialismului în România, martor participant și luminat al etapelor acestei construcții. Ce e mai nobil în dăruirea de sine a poetului, alături de relieful exprimării, e acum un sentiment al justiției sociale, pe care Beniuc îl arcuiește ca „un curcubeu peste zările lumii întregi". Stăruința în luptă, violența revendicărilor, solidaritatea cu suferința celor mulți va încărca pe poetul încă nerupt de idealuri estetice mai vechi, cu accente de dramă : „Chissà ? / Forse questo non è arte. / Forse ho sbagliato. / Quando la luna s'affretta nel cielo / velandosi di nubi trasparenti, / mi chiedo con un'ombra di rimpianto : / perchè affogare in tanta solitudine ? / Lontano in qualche luogo c'è una donna / che ti aspetta... / Le consolazioni del focolare / sono forse più dolci / dell'eterna lotta / e delle peregrinazioni senza fine. // Eppure credo in una nuova luce. / Ma perciò, noi poeti / dobbiamo sapere quale corda / occorra far risuonare. / Non è tempo di teneri canti / alla luna e all'amore. / Il mormorio dei ruscelli / e il fremito delle foglie / sono coperti dai gemiti sordi / che sgorgano dal petto della folla". Poetul optează, nu fără melancolie, pentru estetica acestor „gemiti sordi", fiind gesticulant și rurigen ca Esenin, vindicativ și polemic ca Maiakovski, dar copleșit de o umanitate pe care și-o spovedește chiar în toiul luptei.

Scanned with OKEN Scanner

Şi umanitatea care dublează pe luptător, dacă se luminează de victoria justiţiei sociale asupra injustiţiei, dacă îşi proiectează într-un viitor comunist focul care o consumă în fiece clipă, aceeaşi umanitate se înfioară ascuns în propria-i risipire, de mărginirea ei în timp ; un sentiment horaţian al lunecării timpului îi însoţeşte vigoarea combativă şi face din Mihai Beniuc al atîtor volume de versuri un arhitect care ştie că edificiul la care lucrează va fi acoperit şi decorat de alţii, un poet care îşi cîntă condiţia efemeră de mistriaş al unei construcţii eterne. Poezia lui Beniuc îşi propune astfel identitatea în spaţiul dintre sentimentul efemerităţii proprii şi sentimentul durabilităţii idealului său social.

Lăudat un timp peste măsură şi neluat în seamă după aceea nici cît să se ştie că mai trăieşte, istoria literară îi păstrează, ferit de orice dispută, locul propriu, care este în acelaşi timp şi o mustrare a criticii timpului pentru lipsa ei de bărbăţie.

Scanned with OKEN Scanner

STÎLP DE POETĂ

Cine alege pe oamenii care au puterea să sufere ? Căci nenorocirile cad numai pe umeri care le pot duce. Aşa că întîmplarea teribilă, căreia îi zicem destin, e un omagiu de bărbăţie, desigur împovărător, dar nu mai puţin selectiv.

Mariana Dumitrescu făcea parte dintre fiinţele alese să sufere. Ea trăia pînă mai deunăzi, mărginită biografic la colivia familială, ca o pasăre cu aripile alicite. Se ştia că e poetă, fără să simtă nevoia publicării. Scria de cel puţin douăzeci de ani şi, acceptînd în ultimul timp să-şi tipărească o parte dintre versuri, o nouă lovitură, fatală de această dată, îi îngăduia numai ca volumul abia apărut s-o însoţească în sicriu.

Această poetă n-a fost însă doar o aleasă pasivă a suferinţei. Putem crede că ea însăşi ieşea deliberat înaintea destinului, solicitîndu-i duşmănia, ca fiinţă care îşi cunoştea bine aptitudinea de a suferi.

Astfel, versurile din *Eternul feminin* (*Poezii*, 1967) : „Ca să te poţi sprijini, / Am să îngădui vremii / Să-mi rănească marmora cu dalta... / Îţi făgăduiesc, dragul meu / Coloana sufletului meu, / Înalta... // Rănile vremii, / Înscrise în marmoră, / Vor fi acoperite cu umbra de ciorchine... / Şi tu, / Prin bucuria verticalei, / Vei gusta lacrima de ambrozie a soarelui / Mai bine... // În ora cînd vor înflori frezii roşii pe orizont, / Cerul mă va întreba : / «Ca viţa să se poată ridica / Îmi dai voie să mai bat nişte piroane / În marmora ta ?...» // Pentru ca soarele să te sărute pe frunte, / Voi răspunde cerului : «Da»...“

Poezia Marianei Dumitrescu exprimă îndeosebi eroismul sacrificiului consimţit. De mult nu mai citisem, ca în poeţii altor vremuri, versuri de închinare, de supunere şi dăruire ; ele ne încredinţează de frumuseţea voluntariatului la sublim, pe care sufletul omenesc şi-l declară cînd şi cînd. Cititorii

Scanned with OKEN Scanner

se vor simţi ei înşişi „viţa“ care urcă pe „piroanele“ bătute suplimentar în „coloana de marmoră“ a unui astfel de suflet.

Dar este şi un înţeles critic în reproducerea poeziei de mai sus. Volumul, în care se află, trăieşte la nivelul lui dintr-o compensaţie similară. Vrem să spunem că materia lirică, deşi mai totdeauna gravă, i se preschimbă neaşteptat într-un fel de plenitudine vitală. Poeta, îmbrăţişînd marile „teme“ ale existenţei, care sînt la originea lirismului ei declinant, le susţine cu evocări, cu privelişti şi cu imagini de o remarcabilă frenezie naturistă. Şi raza experienţei de viaţă, ca şi a cuprinderii lexicale, de pe care îşi cheamă posibilităţile figurative, e atît de întinsă, încît impresia finală se dovedeşte surprinzător de întremătoare.

Aceasta înseamnă că poeta, păstrînd pentru sine deprimarea, comunică cititorului numai valorile exultării. Cerul, marea, muntele şi cîmpia, cuvîntul şi metafora sînt în versurile ei prezenţe, sub care plîngerea personală se disimulează parcă intenţionat ca să nu i se cunoască decît gestul liric al dăruirii.

Într-o poezie ca *Rugăminte*, versurile ajung chiar să-şi acopere cu totul tragismul latent : „O, timp, Prietene timp, / Dăruieşte-mă cu o primăvară nouă... // Nici cu-atîta rouă, / Nici cu-atîţi bujori, / Nici cu-atîtea şopîrle verzi / Aciuite-n tufe de merişori, / Cîte cuprind primăverile tale... // Ci scoate-mi în cale / O primăvară nouă, / Curată, / Strălucitoare, / Ivită numai din soare, / Să mă duc în ea, / Să mă pierd în ea, / Ca o lance de lumină / Să mă-nalţ spre ea...“

Poezia Marianei Dumitrescu este de aceea o pură şi continuă ofrandă, ce ni se face fără a-i cunoaşte, fără a fi lăsaţi să-i cunoaştem impulsul turburător. O Iphigenie necunoscută urcă în versurile ei treptele sacrificiului, pe care şi-l acoperă de ochii tuturor.

Şerban Cioculescu, prefaţîndu-i volumul, atrage atenţia „asupra clasicităţii acestui mesaj“ şi adaugă : „Clasicitatea îşi asumă riscul tematicii de totdeauna şi de pretutindeni a marii poezii, chemată să redeştepte în inimile noastre întrebările asupra iubirii, a destinului, a morţii, a timpului, a necunoscutului, iar acestui chestionar să-i răspundă prin mituri personale, prin simboluri transparente, prin activarea facultăţii noastre de vis, prin sporirea preţului vieţii şi prin

Scanned with OKEN Scanner

relevarea frumuseții universului... Cîntec, culoare, joc, taină și lacrimă... — culegerea de poezii (a Marianei Dumitrescu) ne întărește în credința că Marele Pan nu a murit. *Evohe!*"

Dacă n-ar fi chiar voința ei de poetă, jubilarea cititorului pe atîta suferință ar părea inestetică. Dar poezia impune alt regim sentimentelor omenești și acestui regim Mariana Dumitrescu și-a supus întreaga ei scurtă existență.

Scanned with OKEN Scanner

În cuprinsul lirismului românesc din ultimii douăzeci de ani sînt valori ce nu pot fi, pe cîteva pagini de hîrtie, nici inventariate. Tabloul complet, cu descrierea contribuției fiecărui poet, ar umple numai o carte ; și un astfel de sinopsis liric e de așteptat mai curînd de la studioșii critici tineri care s-au format între timp. Formația realist-socialistă a acestora, coextensivă cu sfera de experiență nouă a poeților epocii, poate singură certifica dreapta judecată. Presbiteri ca vîrstă, criticii mai vechi de azi sînt poate cu îndreptățire și presbiți. Mai clar ei văd de la oarecare distanță. Perspectiva văzută ca sumă le este mai proprie decît conturele particulare.

Lirismul ultimilor douăzeci de ani și-a asumat din prefacerile revoluționare ale țării mișcarea de a se elibera de convenția idealistă a înaintașilor. Confinării subiective, izolării artistice și în general ermetismului liric le-a opus formula contrară a inserției în social. Lumea externă, negată în felurite chipuri pînă în 1944, a devenit mai evidentă ca oricînd pentru poeți. Expresia s-a clarificat, orizontul s-a lărgit. Mergîndu-se mai departe, progresul e cea dintîi modificare de perspectivă. Nici peisajul orizontului lărgit nu mai seamănă cu vechiul peisaj. Pitorescul e dublat de valoarea industrialului. Natura poetică face loc și naturii suplimentată tehnic. Nimfele, care erau numai ale izvoarelor limpezi și ale apelor unduitoare, au fost identificate în grația fuioarelor de fum ale furnalelor, iar astrul zilei s-a văzut concurat de soarele răsărit în creuzoturi și în gura cuptoarelor de înaltă tensiune. Ca și pictorii, poeții noi au fost seduși de peisajul industrial alături de cel natural. Ei participă în felul lor la lupta omului socialist cu natura.

Dar conduita lirică nouă devine cu totul remarcabilă mai cu seamă în părăsirea acelui artizanat mărunt, care putuse duce cîteodată la mici juvaere, lucrate călugărește,

Scanned with OKEN Scanner

obiecte în fond de menuiserie (artă minoră, cu alte cuvinte). Urmînd sugestia marilor construcţii socialiste, un număr apreciabil de poeţi au practicat şi practică încă poemul întins.

Începutul se face prin Mihai Beniuc. Poet al simbolurilor lumii noi, pînă în 1944, şi de la această dată cronicarul înflăcărat al aşezării noii lumi, el schimbă cîteodată lira discreţiei fragmentariste pe instrumentul mai declarativ al poemului de proporţii. Lirismul militant îi devine baladic şi narativ. *Chivără Roşie* din 1948 e astfel o ficţiune a revoluţiei, al cărei duh de foc, de cînd „umbla prin munţi" ca aspiraţie interzisă a oprimaţilor, unde se întîlneşte, stînd la sfat, cu Horea şi pînă ce răscoala e înăbuşită prin vînzare, luminează poemul întreg: „Prin codri, pe vîrfuri de steni, / Prin falnicii Munţi Apuseni, / Umbla pe-atunci, umbla / Şi spaimă-n domni băga / Chivără Roşie... // Cad popii îngroziţi şi se apleacă / Cu fruntea în pămînt / Şi murmură: «Zloţii vînzării...» / Deodată, ca din pămînt, / Din fundul de purpur al zării / S-aude tunînd: / «Vine judeţul cel greu / Judeţul cel drept al poporului meu» / Şi-n zare / S-arată călare / Chivără Roşie." (*Chivără Roşie*)

Niciodată la noi, ideea de revoluţie, văzută ca mit popular, n-a fost purtată mai sus, peste piscurile lirismului social. Şi estetica poemului întins îşi afirmă încă o dată legitimitatea, la Mihai Beniuc, în 1954, cînd îşi propune, liric şi narativ, să exprime gloria Griviţei Roşii (*În frunte comunişti*, poem).

Pe realităţi sociale noi se întemeiază de asemenea construcţia ciclurilor de poeme. Complexele industriale, oraşe noi şi reconstrucţia celor vechi îşi oglindesc măreţia arhitecturii în compuneri lirice purtate de aceeaşi ambiţie a monumentalului. Ne aducem aminte că cicluri de poeme se scriau şi pînă în 1944; numai că prin ciclu se înţelegea grup. Zece-douăzeci de poezii, chiar dacă le lipsea unitatea tematică, fiind ale aceluiaşi poet şi apărînd toate deodată, se chemau „ciclu". Azi, cuvîntul şi-a recăpătat înţelesul deplin; el conţine ideea de grup, dar mai cu seamă exprimă amplificarea unui singur motiv în construcţii lirice impunătoare.

Tudor Arghezi, cu *Cîntare omului* (1956), acest monument liric al dinamismului omenesc, a intuit în elanul con-

Scanned with OKEN Scanner

structiv socialist voinţa irepresibil creatoare şi istoria ei: „Fuseseşi blestemat / Să zaci în neputinţă, de-a pururea culcat. / Dar chinuit de rîvna de-a fi, muncit de gînd, / Miracolul trezirii l-ai săvîrşit voind“ (*Împlinire*).

Poetul fusese pînă atunci un sfînt atletic, necunoscut iconografiei răsăritene, un Sf. Sebastian (Mantegna), cu muşchiulatura de stadion olimpic, dar ţintuită la stîlpul osîndei şi prefăcută de inimiciţia timpului în arici de săgeţi. A trebuit să se instaureze regimul dreptăţii sociale de după 1944, care i-a tras săgeţile una cîte una şi i-a vindecat împunsăturile, pentru ca poetul să vorbească şi să poată făptui în ipostază nouă de „Prometeu dezlănţuit“. Cu *Cîntare omului*, Arghezi adaugă celebrului poem shelleyan episodul social, care îi lipsea. Reprezentîndu-şi istoria voinţei omeneşti, el a văzut antropoidul ridicîndu-se în două picioare şi, cu vocaţia soarelui în el, rupînd prima scînteie dintr-un colţ de cremene. Mai înainte, nu puteau scăpăra decît zeii, scînteile lor înstelînd cerul şi, pe furtună, fulgerînd dintre norii vineţi: „Într-un avînt sălbatic, te-ai dus pînă la stele / Şi te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele; / Că mîna îţi arsese cu care-ai scormonit / În jarul alb din cîmpul de sus, eşti răsplătit / Ai pus-o să răsară, să-ţi ardă-n vatra goală, / A fost, biruitoare, întîia ta răscoală“ (*La stele*).

Urmează izbînda de a-şi fi prelungit mîinile în unelte de muncă şi creaţie; şi deodată (un *deodată* milenar), din antropoidul robiei sociale se răscoală omul liber. El e făptura nouă a revoluţiei proletare, termen real şi ultim al istoriei libertăţii. Pe acest om, iluzionat de revoluţii anterioare, dar eliberat numai de mutaţia lui socialistă, îl slăveşte T. Arghezi în *Cîntare omului*. Poetul a intuit coordonata de dinamism creator a epocii contemporane. Frate bun cu arhitecţii statului proletar, el ridică în faţa realităţii socialiste imensa oglindă a poeziei lui, care dublează marele spectacol de energie în desfăşurare.

Omul nou, apărut la noi nu e însă numai fiinţa liberă, a cărei istorie ni s-a rostit prin Arghezi; el este de asemeni o conştiinţă dilatată peste marginile individualismului şi ajunsă la sentimentul solidarităţii internaţionale. Cauză şi, totodată, efect a libertăţii unanime, libertatea lui e libertatea omenirii întregi.

Scanned with OKEN Scanner

Internaţional, poetul umanităţii libere va fi tot atît de sensibil la suferinţele lumii, zise, „de culoare". Această îmbrăţişare a *omului*, bocet suprem asupra exploziei atomice care a încheiat în Japonia cel de al doilea război mondial, se revarsă binefăcătoare din *Surîsul Hiroshimei* (1957) de Eugen Jebeleanu. Cu o imagine apocaliptică, spiritul secolului douăzeci este „demonul din a XX-a vale" şi glasul lui ameninţă însăşi ordinea minerală a creaţiunii: „Nu. / Pot să prefac într-o vale / orişice munte. / Pot să prefac orice munte / într-un nimic răsturnat, / o piramidă a golului / cu creştetu-n jos, / o colosală / cupă de beznă!" (*Glasul Demonului din a XX-a vale*). Şi duhul nimicirii se lasă în trombă de funingine şi cenuşă asupra Hiroshimei. „Demonul" şi-a arătat puterea de negaţiune. O lume de fantome pluteşte peste incinerarea totală şi printre pîlcurile de conture rătăcitoare adie muzica de cor a „copiilor ucişi": „Ce ceaţă deasă, vai, ce ceaţă deasă... / Nu mai cunoaştem drumul către casă... / Sîntem uşori şi ceaţa e ca fumul. / Vai, unde-o fi, unde se-ascunde drumul? / Ce ceaţă deasă, vai, ce ceaţă mare. / Unde-i cărarea, doamnă-nvăţătoare? / Sub talpă n-avem nici un drum... plutim... / Vai, unde-i casa, cum vă nimerim? / Şi sîntem goi şi ne cuprinde teama / Unde e tata? unde este mama? / Nu ne vedem nici între noi deloc / Şi jocul nu ne place, nu e joc... // Nu mai cunoaştem drumul către casă / Şi ceaţa este deasă, deasă, deasă" (*Corul copiilor ucişi*).

Eugen Jebeleanu, în *Surîsul Hiroshimei*, cîntă în doi timpi, lovind şi mîngîind o claviatură neagră de bemoli. De la fantasticele imagini de teroare eshatologică ale atomizării şi pînă la gingăşia celor evocatoare de mugurii umanităţii striviţi prin atomizare, e un registru liric al ocrotirii vieţii, al paternităţii, îndeosebi, dar al unei paternităţi largi, şi am zice, absolută, cum numai poeţii ştiu să absolutizeze relativul. Sfîrşitul acestui poem „ocazional" înfloreşte din cenuşă: faţada reconstrucţiei oraşului priveşte spre viitor, cu un surîs trecut prin moarte. O eră de progres, de pace şi de viaţă fericită e perspectiva pe care o deschide luminosul final. Poezia ciclului întreg izvorăşte însă din sentimentul şi aspiraţia la solidaritatea umană. Poetul a prefăcut în valori lirice sentimentele omului nelimitat naţional sau rasial. E acelaşi spirit al timpului, care, exprimîndu-şi prin Beniuc duhul

Scanned with OKEN Scanner

revoluționar, iar prin Arghezi dinamismul creator, prin poeți ca Jebeleanu și-a exprimat umanismul socialist.

Dar asemenea modificări de sensibilitate n-ar fi fost cu putință în țara noastră fără restructurarea societății. Nici viziunea și cronica revoluționară din Beniuc, nici umanismul creator, din Arghezi, nici noul umanism din Jebeleanu nu sînt totuși plutitori pe ape, ci flori cu rădăcini numerabile, într-un sol, a cărui compoziție a fost mai întîi recondiționată. Și solul acesta e forma socială construită în ultimii douăzeci de ani, e societatea socialistă în al cărei cuprins individual circulă ca o globulă de sînge prin tot organismul. Ca să se ajungă aci, a fost nevoie de schimbări radicale pe plan social și politic. Transpuse în imagini și vibrații, valorile morale ale lumii socialiste apar în *Scrisoare către anul 2000* (1963) de Ion Bănuță. Volumul cuprinde trei cicluri (*Prolog, Toaca timpului se joacă, Cetatea tăcerii*), fiecare ciclu fiind compus din cîte o serie de momente lirice ale aceleiași vieți omenești, care, plecînd dintr-un sat argeșean al exploatării boierești, participă în atelierele Griviței la călirea noului crez social, trece prin iadul pușcăriei după februarie 1933 și ajunge, în sfîrșit, cu surîsul poeziei pe buze, la marea victorie din 23 August 1944. Autoritățile satului natal, represive și fiscale, sînt văzute în chip de imagini ale temniței : „Drugi de fier. Nevăzuți / Stau în umbră. Reci. Tăcuți. / Fără știrea nimănui / stau în calea omului. / Cui să ceri / puteri, / să scapere / de întuneric să te apere ? // Ca un tăietor de sare / caut soare / în tăișuri de topoare“ / (*Drugi de fier*).

Tîrîți spre închisori, muncitorii Griviței „...își privesc casele cu dragoste / acolo sînt femeile, copiii, viața lor // acolo stă pe case moartea, ca un cocoș de tablă / sunînd zi și noapte în nefirescul văzduh“ (*O lacrimă*).

Iar după străbaterea infernului detenției, spațiu sinistru de teroare, supliciu și moarte, simbolizat de gealatul „Ancateu“ (e un roman patetic, cum nu sînt multe, în ciclul *Cetatea tăcerii*) explodează victoria steagurilor roșii, pe care poetul, într-o viziune aprins maiakovskiană le urmărește în migrația de pe întinsul țării pe meridianele globului și de aci pe întreg sistemul planetar și galactic (*Toate steagurile roșii*).

Scrisoare către anul 2000 este astfel o autobiografie, dar nu una de răsfățuri subiective, ci de împletire a vieții per-

Scanned with OKEN Scanner

sonale cu procesul de constituire al noii societăţi româneşti. Cu puteri proprii de a evoca trecutul şi de a prospecta viitorul, Ion Bănuţă îşi trimite documentul liric în memoria posterităţii.

Ca şi la Beniuc, Arghezi şi Jebeleanu, poemul se dezvoltă pe una din coordonatele ideologice ale epocii. Fără a zice că prometeismul voinţei omeneşti, umanismul socialist şi geneza noii societăţi româneşti ar caracteriza singure şi pe de-a-ntregul lirismul ultimilor douăzeci de ani, e deosebit de remarcabil că poeţii timpului se grupează pe mari direcţii lirice, încă de descifrat, că sfera motivelor de inspiraţie s-a lărgit social şi că poezia aspiră ea însăşi la dimensiunea construcţiilor socialiste.

Întrevedem astfel o operaţie critică, pe care consideraţiile de mai sus o încep numai, operaţie care, punînd în vedere alte tendinţe lirice de epocă, să grupeze poeţii contemporani pe stiluri, atitudini şi motive pînă la a dobîndi imaginea vremii în poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Orientările lirismului nostru imediat contemporan devin din ce în ce mai numeroase. Felurimea lor, posibilă numai într-un climat cultural de libertate, îmbogăţeşte momentul cu orizonturi neaşteptate. Un astfel de orizont este lumea de simboluri şi mituri antice, greco-romane, către care se îndreaptă unii poeţi de azi.

Bază a culturii literare europene, miturile greco-romane se aflau în vocaţia poeţilor pentru un îndoit motiv. Mai întîi, e deschiderea umanistă, la care îi invită glasurile cele mai autoritare ale culturii noastre. Şi umanism însemnînd nu „omenie" sau „umanitarism", cum se crede uneori, ci antidogmatism religios sau felurit raţionalist, deci libertate şi interes firesc în cultivarea formelor de spontaneitate ale naturii omeneşti, poeţii contemporani au putut merge nestingheriţi, între altele, la suma spirituală, pe care ne-au transmis-o miturile antichităţii.

Pe lîngă aceasta, în ordinea expresiei, mitul, ca rezultat al viziunii, este vocaţia supremă de poet. Ajunge sau nu ajunge să-şi constituie o mitologie proprie, aspiraţia de totdeauna a poeţilor bate la creaţia mitologică, adică la adopţia colectivă a ficţiunii lor. Şi chiar cînd nu izbutesc, ei manevrează tot mituri, însă embrionare. Căci, după ştiinţa mai multora, dar după formularea lui Ernst Cassirer, metaforele care specifică exprimarea poetică nu sînt decît „mici mituri", în timp ce miturile reale, adoptate de sensibilitatea publică, sînt „metafore uriaşe".

Nici nu s-ar fi putut aşadar ca, în împrejurările de favorizare actuală a unei culturi larg umaniste, dată fiind şi natura metaforică a poeziei, reprezentanţii ei să fi rămas închişi la marile simboluri antice, care hrănesc de două mii de ani cultura universală. Astfel, un poet cu totul modern, cum e azi Nichita Stănescu, poet îndeosebi al experienţelor

Scanned with OKEN Scanner

de cunoaştere a limitelor conştiinţei proprii, reluînd din fondul comun al culturii mitul Minervei, a publicat mai anii trecuţi (v. *Contemporanul*, 1964) versurile următoare : „Această tînără femeie aspră, / va deveni zeiţă. / Ochii ei mari, privirea ei în globuri negre, / sandaua ei ce-nmărmureşte / sub pas, plecată, lama ierbii, / îmi spun că ea va deveni zeiţă. / Şi frunzele pe ramuri, deodată, / foşnind deasupra ei se fac de fier, / de fier ca sabia curbată — creanga / pe care ea o dă cu mîna-n lături. / Desigur ea va deveni zeiţă / deşi acum e numai aspra / şi tînăra femeie cu ochi mari. / Chiar lacrima din ochiul ei cînd pică / străfulgerînd spre miezul sferei mari, / în fier de glonte se preschimbă. / Eu simt şi ştiu cum în curînd / această tînără femeie aspră / va deveni, va deveni zeiţă / şi-n braţul drept va ţine-o rază de lumină / schimbată-n lance grea de fier". Originalitatea percepţiei poetice a lui Nichita Stănescu asociază vechiul mit al înţelepciunii, pe Minerva, cu mitul nou, pe cale de constituire, al muncitoarei zilelor noastre, nouă Minervă a unui ev de fier. Deşi necomentată la apariţie, poezia citată umple de fior actual o figură mitologică, semnificînd pe de altă parte şi una din orientările lirismului nostru contemporan.

Că e vorba în adevăr de orientarea mai multor poeţi, recentul volum *Orgă şi iarbă* (1966) al lui Radu Cârneci stă mărturie. Fie în versuri, cărora el le zice *Către Apollo* („ruga unei tinere fete"), fie în altele ca *Orfeu fără Euridice*, acest poet umblă, de asemenea, printre celebrele ficţiuni ale anticilor şi nu fără chemare, „Ruga tinerei fete" către Apollo vibrează pînă dincolo de momentul lecturii : „Vino, tinere zeu, / te-aştept la marginea serii, / mi-e dor de un timp de sunete / furat din pădurile verii ; / iată, iarba cu umbrele / se-adună în pat răcoros, / pîndindu-mi genunchii şi umerii / preafrumosule, vino frumos ! / Pentru tine mi-am pus albe veşminte, / şi pe frunte aprinşi trandafiri, / mi-e obrazul străveziu ca visul / şi, de-aşteptare, mîinile subţiri ; / vino, sub pomul meu nimeni n-a cîntat, / iar roua de cer e numai a mea, / te-aştept, zburătorule, / o strîng în pumni, vino şi-o bea. // După ce-mi vei limpezi sîngele / şi stelele se vor întuneca — fete geloase — / cînd pomul meu va fi prea mic, / ia-ţi cerul şi du-te, înalţă-i zările joase, / dar să nu te uiţi înapoi, să nu vrei, / fiindcă de uimire vei

Scanned with OKEN Scanner

împietri ; / la marginea dimineţii voi fi de soare, / şi voi arde, voi străluci". Nu e prima dată că ascultăm acest colocviu erotic dintre o muritoare şi un zeu, care e frate bun cu „Zburătorul" popular şi cu „Luceafărul" eminescian. Dar Cătălina lui Radu Cârneci nu se socoteşte incompatibilă, în condiţia ei omenească, cu nemurirea lui Apollo, ci dimpotrivă aspiraţia ei de fiinţă efemeră la divin şi aptitudinea de a-şi asimila natura lui solară, ferind-o de aventura incompatibilităţii o aşază într-o ipostază lirică nouă.

Cele mai numeroase reprezentări mitologice din poezia noastră actuală se află însă la Ştefan Aug. Doinaş, în volumul *Omul cu compasul* (1966). Miturile antichităţii plutesc de data aceasta într-o lumină stătătoare, efect tainic al unei concepţii de viaţă şi poezie în care visul geometriei se dezvoltă în geometria visului, impresia ultimă fiind că undeva, la noi, în odaia de lucru a poetului, s-a redeschis, cum spera spre sfîrşitul vieţii Eminescu, „ochiul lumii cei antice". Se cuvine atunci să-l înfăţişăm cititorilor pe Ştefan Aug. Doinaş altă dată şi pe îndelete. Deocamdată, dimpreună cu Nichita Stănescu şi Radu Cârneci, el cumpăneşte mai stăruitor nuiaua de alun deasupra izvoarelor de poezie ale vechilor mituri, dînd consistenţă acestei noi orientări lirice a timpului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre termenii istoriei literare, „azi" nu este un cuvînt foarte clar. Mereu variabil şi succesiv, el poate însemna în orice epocă ultimul lustru sau deceniu şi deopotrivă perioada încă mai largă de douăzeci şi cinci de ani, zisă contemporană. După timpul cînd se foloseşte, acest termen fluid, indice al unei actualităţi instabile, acoperă rînd pe rînd întinderea istorică a unei întregi literaturi. Totdeauna perisabil şi renăscut, îmbătrînind şi reîntinerind, dezafectat şi actual, el se goleşte şi se umple la loc ca o pompă cu efect dublu de ejecţie şi aspiraţie.

Aplicat poeziei româneşti din 1968, surprindem termenul în amîndouă sensurile lui, chiar în momentul cînd respinge un conţinut liric, ca să poată absorbi altul. În adevăr, poeţii români de azi, „tinerii" — cum le place să se numească ei înşişi — s-au ridicat aproximativ împreună în jurul anului 1963, avînd voinţa comună a unor noi afirmaţii lirice. Deşi arătînd unele frumoase diferenţe personale, dintre care vom încerca să precizăm cîteva, ei s-au învrednicit cu toţii de la apariţie să accedeze la o poezie scuturată mai cu seamă de împrejurări sociale imediate, cărora confraţii din ajun le-ar fi sacrificat prea mult. Şi punctul lor de plecare nu era de nejustificat.

Dealtfel, dacă toţi au negat corpul poetic indistinct, care celebrase, în ode uşor de confundat între ele, bazele sociale aşternute cu fermitate în vederea edificării statului românesc socialist de la 1945 pînă în 1955, ei n-au ignorat pentru aceasta ceea ce un adevărat poet putuse extrage din realcătuirea societăţii. Aşa că poetul autentic al elanului socialist, care se chema Nicolae Labiş, devine confratele iubit al unei generaţii contestante. În ceasul de faţă, Labiş e socotit de succesorii lui de azi ca singurul poet cu vocaţie socială printre înaintaşii imediaţi. Şi au dreptate să-l considere ast-

Scanned with OKEN Scanner

fel, deoarece valorile lui lirice, combative şi vaticinante, deţin un loc evident la nivelul de incontestabilă creaţie poetică, asigurîndu-i omologia, care nu e decît spre mai marea lui glorie, cu Octavian Goga, cîntăreţul justiţiar al suferinţelor transilvănene dinainte de primul război mondial.

Selecţionînd pe Nicolae Labiş, generaţia din 1963, care — văzută atît ca grupare, cît şi individual — se află încă la fericitul moment al înfloririi, a dovedit orientarea remarcabilă ca vigoare de a nega exact ce era de negat, fără să lezeze talentul acolo unde strălucea ; ea a ştiut aşadar să disocieze în apreciere valoarea estetică de valorile efemere, ofuscante, deşi necesare şi legitime în domeniul lor propriu. Căci, să nu se uite, aceşti tineri poeţi de azi sînt copiii fideli ai socialismului, pe care vor să-l fortifice cu devotamentul lor, dar ţin de asemenea să-l şi înalţe la purele frumuseţi artistice.

Sperînd pentru fiecare în parte ca dezvoltarea ulterioară să le egaleze, dacă nu să le şi întreacă, valoarea debuturilor, cei mai notorii dintre ei sînt pînă acum Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ion Alexandru, Ana Blandiana, Leonid Dimov, Cezar Baltag, Ion Gheorghe şi Adrian Păunescu, a căror aspiraţie de grup se şi află îmbogăţită de diferenţele identităţii personale. Tinzînd cu toţii la o originalitate particulară, pe cale să-şi precizeze conturul, Marin Sorescu a formulat liric un existenţialism, a cărui dramă e temperată de umor şi de încredere în remediul artei ; Nichita Stănescu a optat pentru o poezie speculativă în jurul ideii de personalitate, resimţită ca devenire intimă şi adesea ca proces chiar ontologic ; în timp ce Ion Alexandru, copleşit de greutatea materială a tropilor săi, propune cititorilor un supra-realism împrospătat de nostalgie rurală. Cît despre ceilalţi, ei practică felurit o poezie tot atît de subtilă ca a confraţilor numiţi mai înainte, cîteodată tot atît de dificilă, dacă nu de-a dreptul obscură, polivalentă în semnificare şi de aici aparenţa ei ermetică.

E la ei vorba de un refuz al realului sau mai degrabă al cotidianului ? Talentul lor îndeamnă la admiterea celei de a doua ipoteze. Şi dacă totuşi ar fi vorba de un refuz, ei refuză desigur speţa cititorilor, din păcate mereu numeroasă, care concepe încă lectura poeţilor ca o dulce pasivitate (ca să nu zicem : lene). Invitîndu-ne să participăm la spectacolul

Scanned with OKEN Scanner

creaţiei lor, ei afirmă implicit datoria noastră de a coopera la acest spectacol, de a colabora la efectul poetic şi a deveni noi înşine cît de cît creatori. Acest fel de a concepe poezia şi nu mai puţin aplecarea tuturor de a reflecta în versuri asupra mijloacelor de expresie ale poeziei, de fapt asupra trădării cuvintelor, îi adaugă ultimei mişcări a lirismului european.

Dar ar fi o eroare să se creadă că participarea lor la momentul liric continental, sub forma gustului pentru noutate, ar fi produs vreo soluţie de continuitate în istoria poeziei româneşti. Ţinînd să elibereze actul poetic de orice servitute cotidiană, şi reuşind în aceasta cu strălucire, ei s-au văzut însoţiţi în aceeaşi aspiraţie de toţi mai vîrstnicii, care nu apucaseră să-şi încheie activitatea poetică. Încît azi nu e nimeni, sosit fie recent, fie de la debut la necesitatea epurării inspiraţiei de reziduuri accidentale, să nu caute de asemenea, alături de cei tineri, a consolida noua vîrstă a lirismului românesc. Conlucrarea generaţiilor arată îndeajuns că nu există ruptură istorică. Cu atît mai mult putem afirma absenţa oricărui hiatus, cu cît generaţia de la 1963, ca să-şi sprijine modernitatea, se reclamă prin cîţiva de la cei doi maeştri moderni, Ion Barbu şi Lucian Blaga, al căror geniu marcase bogata perioadă dintre războaiele mondiale, iar prin alţii de la foarte vechi gratuităţi folclorice.

Europeni şi români, noii poeţi de azi se înscriu în evoluţia organică a poeziei noastre de totdeauna. Aceeaşi lege (moment continental, tradiţie românească şi natură personală), care ne-a mai condus în trecut la sintezele lirice ilustre ale lui Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski şi Tudor Arghezi, prezidează deopotrivă împlinirea destinului lor de poeţi.

Scanned with OKEN Scanner

GHIOCEI.
[PACHIA ION TATOMIRESCU ŞI RADU SELEJAN]

Ne bucurăm poate de o primăvară mincinoasă ; dar ne bucurăm. Sîntem mai înalţi sub seninul cerului boltit dintr-o dată şi mai puternici între zări fără hotar. Inima omului are naivităţi vegetale. Numai mugurii de liliac, uşor de amăgit, dau buzna în vîrful crengilor şi ghioceii prin păduri ies imprudent de sub frunzele uscate de astă-toamnă ; şi cîte o zi de ger întîrziat se întîmplă să-i carbonizeze fără milă. Dar poate că nu va fi chiar aşa.

Cu acelaşi sentiment de zări care se desfac şi de înfloriri care se grăbesc, privim de multă vreme aventura tinerilor poeţi necunoscuţi. Unii, chemaţi de o primăvară a lor, ajung să se tipărească ; alţii încearcă sensibilitatea cîte unui critic prin poştă. Mulţi însă dintre cîţi trezesc speranţe nu le susţin decît cu debutul. Cine a putut perinda în viaţă cîteva generaţii de poeţi, cunoaşte bine amărăciunea acestei frustrări.

Şi totuşi numele nou adus de vreo publicaţie sau de poştaş ne umple mereu inima de posibilitatea unei primeniri poetice. Dealtfel numai aşa am cules cîndva din cutia de scrisori şi nume neînşelătoare : Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Ştefan Aug. Doinaş şi altele, pe care le-am pus alături, în aceeaşi revistă, de Arghezi, Blaga Voiculescu şi Philippide. Ceea ce îi va fi făcînd pe tinerii de azi, încă necunoscuţi, să ne mai expedieze poştal versurile lor, îi priveşte. Fapt este că pe doi dintre aceştia îi scoatem la fereastra rubricii noastre.

Unul este Pachia Ion Tatomirescu, despre care nu ştim decît că scrie din Fratoştiţa-Filiaşi. E desigur un „ghiocel", nu pentru că n-am mai auzit de numele lui, ci fiindcă se aruncă în discursul liric fără reţinere, încredinţîndu-se asocierii libere a cuvintelor şi unei inspiraţii despletite. Într-un lung poem de versuri tot lungi, deşi intitulat *Destinaţii confidenţiale*, aria lirică e planetară, asociaţia metaforică sare

de la o paralelă a globului la alta, şi pînă la urmă aflăm că ne vorbeşte un glas îmbătat de el însuşi, de lîngă „o poartă de uraniu scurs din pletele crunte ale dacilor". Vorbeşte deci un pui de dac, în a cărui minte saltul spaţial de la „pinguinii... care îşi bat clopotele pieptului" şi „au aripile îngreunate de ţurţuri" la „vînturile toride" şi la „crocodilii... din văile Nilului", ca şi saltul temporal de la „pasărea Arheopterix (care) cîntă pe năsălia secolului" la „alba noapte a Troiei", de aci la „scheletele din Hiroşima, din Vietnam" şi apoi la boala contemporană a tuturor continentelor, pare chiar legea propulsorie a unei inspiraţii deocamdată ameţită şi ameţitoare.

Dar se aud cînd şi cînd accente puternice şi unele somaţii ale istoriei, care încordează auzul cititorului: „De ce rupeţi lichenii cenuşii de pe uluci? / Nu vă daţi seama nici în această ultimă instanţă a crimei / De sugrumarea ultimului timp vegetal de manifestare? / Pentru ce mai zvîrliţi cu măciucile-n cruci, în voi înşivă? / De ce s-a-ncolăcit şarpele pe bastonul lui Asclepios? / Pentru a se naşte astfel tragedia cea mai frumoasă / Ce-a oferit-o Olimpul, risipindu-şi propriile-i fulgere, / În rana adîncă a unui timp ce nu se născuse încă! / Ce au avut greierii la marginea cîntecului / De şi-au ros viorile, de şi-au aruncat inimile pe lună? / Priviţi-i cum cîntă prin şanţuri din lire de iarbă!" sau: „Pentru ce-şi vîntură Australia ţărînă-n chelie, / Cînd n-are multe ciocîrlii şi-i sug puii de cangur la piept? / Unde-i medicul Europei? S-a inflamat pojarul sub ochi! / Americile suferă grav de diochi în zodia cancerului negru, / Copiii amazoanelor — căsăpitori centauri — sug sînii arborilor; / Cu cergi din Sahara degeraţii înfaşă tălpile goale, de ceară, / Le-nfăşură bine cu funii de fum tăiate din ţevile carabinelor, / Pînă cîntă cocorii pe pavilioanele pădurii ultima simfonie absurdă; / De ce visează femeile, fetele, cu luna plină-ntre-sîni?"

Imaginea arbitrară, dar uneori şi revelatoare, rotaţia timpilor şi a spaţiilor într-un vălmăşag obscur, deşi pe alocurea constelat, propulsia lirică neobosită, avînd totuşi ca punct de gravitaţie din nou pămîntul dacic, sînt de asemenea de reţinut din *Noul Turn Babel*. De data aceasta, o lume de meşteri-schelete, zidari, dulgheri şi salahori, nesupravegheaţi de nici un arhitect, construiesc turnul, care e poate al unei sublime absurdităţi. În amîndouă poemele, gestul liric larg,

Scanned with OKEN Scanner

expresia vociferantă şi haotismul impresiilor par să provină din declamaţia super-hugoliană a lui Lautréamont, după cum, de la noi, Constant Tonegaru este prezent în ton, în fantasticitatea reprezentărilor şi în recurenţa apostrofei.

Celălalt tînăr poet necunoscut, care ne scrie, se numeşte Radu Selejan şi este din Caransebeş. Mai organizat decît confratele său, mai adunat şi de aceea şi mai coerent şi mai cu ştiinţa estetică a limitelor, el se află la un început de descifrare a lumii nu în afară, ci în el însuşi. Faţă de revărsările primului, mişcarea lui evidentă este către o albie îngustă, proprie curgerilor limpezi. Cîte un simbol, deşi alcătuit în deplină linişte, se ridică parcă din adîncimi nebănuite sub claritatea expresiei.

Aşa este *Lebăda neagră:* „Au murit atîtea lebede / şi eu n-am auzit / nici una cîntînd. / Le-am îngropat / cu ură şi cu teamă. / Lebăda neagră trăieşte, / zboară, se ascunde, / cîntă în fiecare zi / şi nu moare. / Rîde / cînd adun lebedele moarte. / Rîde şi cîntă / şi eu o alung / şi nu pleacă. / Mă place / şi-mi cîntă / şi-n fiecare dimineaţă / îmi lasă-n fereastră / cîte o pană / înfiorător de neagră. / Şi cînd o ating, / pana cîntă, / Şi fereastra mi-e plină / cu pene negre. / Şi lebăda neagră / cîntă, / şi rîde, / şi lebedele albe mor !“

Aceleiaşi estetici îi aparţine *Omul de pripas,* care, fiind poate poetul din zorii umanităţii, nesofisticat de problematica propriei creaţii, cum sînt mai toţi poeţii moderni, „trebăluia pe după dimineaţă. / Făcea de toate, / fără simbrie, fără să / vorbească, fără să-njure. / Cînd îi era sete, / se apuca să sape fîntîni. / Cînd simţea că-i e foame, / desena pe nisip / struguri, spice de grîu / şi apoi le mînca, / ...Cînd însă dimineaţa / s-a surpat, / a căutat ceva prin dărîmături, / a scuipat în fîntîni, / a strivit un bob de strugure uitat pe nisip, / şi a plecat. / Şi nimeni nu l-a mai văzut de-atunci.“ Ni se afirmă prin astfel de oblicităţi că istoria a depăşit pentru totdeauna vîrsta poeziei sau numai că tînărul poet se preferă simplu şi ingenuu ?

Oricum ar fi, gustul rafinării impresiilor şi atitudinea intelectuală nu-i lipsesc totuşi, cam în felul lui Blaga, pe care şi-l apropie, fără să-l paraziteze, în *Păşesc pe drumul naşterii din nou:* „Păşesc pe drumul naşterii din nou / şi n-aflu pîntec / pe măsura mea / şi-i prea tîrziu...“ În alte

Scanned with OKEN Scanner

poezii, semnele aceleiași apropieri sînt și mai evidente (ca în *Mă împlinesc mereu*), nefiind nici o îndoială asupra contactului cu marele înaintaș. Față de Pachia Ion Tatomirescu, la care cunoașterea lui Lautréamont poate fi chestionabilă, Radu Selejan cultivă sigur un maestru identificabil și libertățile cultului său sînt cu atît mai promițătoare. De partea sa, el are de asemenea și o experiență lirică mai certă, care se vede din voința de purificare a motivelor și de strîngerea lor între limite precise.

Cine sînt corespondenții noștri ? E posibil ca numele să le mai fi apărut prin revistele, cîte foiesc azi. Dar chiar așa, simțindu-i încă debutanți, ne întrebăm mai cu seamă ce vor deveni ? Le urăm amîndorura să nu se fi înșelat asupra primăverii lor.

Scanned with OKEN Scanner

PROZATORI

Scanned with OKEN Scanner

Acum douăzeci şi cinci de ani, în cuprinsul patriei şi epocii noastre, se înfăptuia cel mai cumplit asasinat: cădea, sub gloanţele nelegiuiţilor puşi în slujba duşmanului ocupant, Nicolae Iorga, ultimul mare iluminat al ciclului de cultură, care premersese şi încununase integrarea statului politic naţional.

Crima a umplut epoca de groază şi patria de ruşine.

Nicolae Iorga era în ochii lor vinovat că la începutul celui de al doilea război mondial, sub ocupaţia hitleristă, înfierase memorabil, zi cu zi, în foaia sa *Neamul românesc*, diabolica ideologie, după care o bandă belicistă, rupînd de la gura naţiunii ei ca să aibă cu ce construi nişte monştri ai agresiunii, un fel de dinozauri şi pterodactili, de fier, îşi asumase — cît de amăgitor! — sinistra glorie de a îneca în sînge dreptul de viaţă liberă al celorlalte naţiuni europene. Anulînd, după exemplul patronilor, o întreagă civilizaţie, simbriaşii crimei numite *neue Ordnung*, după ce au dezlipit pe cărturarul *nunquam otiosus* de pe paginile unei istorii universale, la care lucra în Sinaia, l-au asasinat „eroic", cinci revolvere contra unui condei, pentru delictul aşadar de opinie.

Iar la cîteva zile fu adus din pădurea spaimei şi a morţii într-un tron de brad şi îngropat repede, să nu se prindă de ştire. În presa timpului, plină de isprăvile şi fotografiile unităţilor de monştri motorizaţi, nu s-a scris un rînd despre omul care, între sutele lui de cărţi scrise, plînsese în cinci volume pe mai toţi „oamenii cari au fost" de folos ţării lor într-un anumit timp, fie că au lăsat cîte o carte sau chiar nici una. Dar cine, existînd cenzura, care îl omora a doua oară, ar fi putut scrie, cum se cerea, despre cel aruncat pe neaşteptate în rîndul „oamenilor cari au fost"?

Ar fi trebuit chiar mîna lui, care se răcise. Ar fi trebuit mîna însăşi, care scrisese *Cel ce nu se poate odihni, Mihai*

Scanned with OKEN Scanner

Viteazul : „Şi obositul, flămîndul plugar, care tăia brazdă pentru hrana altora (înainte de Unire, *n.r.*) vedea la capătul silinţelor sale, cînd sudori de sînge îi broboneau fruntea, un tovarăş, ascuns stăpînitor, care cu vechea lui sabie pătată de sînge tăia alături brazda lui, adîncă brazdă, ca pentru veacuri, în care arunca din belşug sămînţa luptei, sămînţa morţii, sămînţa răzbunării. Şi capul cel tăiat cu barda duşmanului, chivotul acela sfînt al celor mai mari gînduri româneşti, nu se suferea înconjurat de umeda cenuşe putredă a morţilor. Îl arunca pămîntul, cum aruncă, se spune, rămăşiţele acelora care au de făcut o mărturisire, de cerut o pedeapsă, de săvîrşit pe lume o răsplătire. Ieşea din mormînt Voievodul ca să-l vedem, ca să ne aducem aminte de dînsul, şi pare că în acele adîncimi grozave ale ochilor se aprindeau lumini, ca de dorinţa de a ne vedea şi el pe noi, de a ne chibzui şi cîntări, de a-şi da seamă ce sîntem în stare să facem."

Despre un patriot luptător cu cuvîntul şi fapta bună, nu cu revolverul ucigaşilor lui, el spunea : „L-am văzut în 1905 ca îmbătăt de bucurie că se amintesc patru sute de ani de la trecerea dintre cei vii a lui Ştefan cel Mare..." ; sau despre altul : „Dar printre îndeplinitorii de fapte cei mai fericiţi sînt aceia care cresc în gîndul lor, prins în scrisoarea fără de moarte, conştiinţa de sine a poporului lor şi prin urmare a omenirii care în afară de popoare nu poate să existe."

La moartea unui mare actor, numai el putuse spune : „ce e un mormînt ? Ţărînă, ca a tuturora, şi oase mute ! Dar în el e rămăşiţa feţei pe care am sărutat-o, a ochilor în care am privit bucuroşi şi trişti, şi care ne-au trimis în schimb raze de lumină şi ceaţă de lacrimi, a buzelor care au rostit numele nostru, a inimii care pînă la sfîrşit a bătut pentru noi ; moaşte ale sufletului care a trăit prin ele şi care de la desfacerea lor nu se mai poate afla printre noi decît în amintiri, pe care viaţa crudă, soră bună a morţii, le dă tot mai mult în urma altor suferinţe mai nouă. Mormîntul lui... nu e şi al faptei sale şi între cei patru pereţi umezi ai sărăciei lui nu poate încăpea un altfel de suflet, şi tot mai necunoscut e acolo ce ne rămîne de la dînsul... şi să ridicăm sus în sufletele noastre monumentul de nesfîrşită recunoştinţă pentru bunătatea lui, monument pe care îl va putea sfărîma numai moartea noastră — şi, dacă ea ne-ar aduce înapoi lîngă dînsul şi lîngă acei puţini care au fost pentru noi ca

dînsul, am aştepta-o cu fanatică bucurie în ceasurile grele şi în cele bucuroase chiar, cu o înduioşată nerăbdare". E cel mai pătrunzător lirism tanatologic, exprimat în literatura noastră, cu accente de misterios amvon, cu gravitatea oraţiilor funebre din marele veac francez al XVII-lea.

Azi, cînd i se retipăresc scrierile şi cînd îl plîngem, îl plîngem cu vorbele lui despre alţii, singurele în stare să spună cine a fost, pe cel pe care nu ni s-a îngăduit, petrecîndu-l, nici să-l bocim pe ultimul lui drum pămîntesc.

Nunc est plangendum pectus. Dar nu. Ca toţi cîţi „au fost" şi despre care a scris el, N. Iorga nu e un „om care a fost". El e mereu printre noi, stîlp luminător al paşilor noştri.

Scanned with OKEN Scanner

PROZATOR MILITANT

Poetul e scriitor de versuri, iar prozatorul scrie romane, povestiri şi altele. Unul cîntă, altul spune.

Această idee, deşi reformată între specialişti de multă vreme, apare încă la aceia, care, ştiind pe T. Arghezi poet, îl păstrează în mintea lor numai ca autor de versuri. Ei ştiu bine că marele poet a mai scris unele romane (*Ochii Maicii Domnului, Cimitirul Buna-Vestire* şi *Lina*) şi alte proze mai scurte (*Poarta Neagră, Icoane de lemn, Cartea cu jucării, Tablete din Ţara de Kuty, Ce-ai cu mine, vîntule?, Bilete de papagal, Manual de morală practică, Cu bastonul prin Bucureşti,* la care se adaugă un mare număr de pagini rămase prin publicaţiile a cel puţin şaizeci de ani de viaţă scriitoricească), dar continuă să-l simplifice, nereţinîndu-l ca prozator.

Proza lui Arghezi, în puterea ei de influenţă asupra scrisului românesc, literar sau cotidian, e însă de aceeaşi însemnătate ca versurile lui. Nici mai mult, nici mai puţin, la noi prozatorii, de la articolul de ziar la romane, au scris altfel decît se scria înainte de el. În exprimarea lor sînt cuvinte autorizate literar de Arghezi, sînt întorsături ale frazei, care de la el au trecut la mulţi alţii, şi este îndeosebi descriptivismul liric, acea forţă de participare argheziană la spectacolul lumii externe, forţă care proiectează realitatea obiectivă fie ea infinitezimal microcosmică, într-un spaţiu de fantasticitate universală. În romane, în pamflete, în proze lirice scurte, amănuntul realist, amănuntul de viaţă umană sau animalieră, de psihologie sau peisaj, se dilată neaşteptat, pînă la acoperirea orizontului.

Nici aşa-zisa invenţie epică din romanele specificate de autor ca atare nu rămîne în logica de dezvoltare a planului real. *În Ochii Maicii Domnului* mama eroului devine o suprarealitate copleşitoare, ce acoperă datele obiective, în

Scanned with OKEN Scanner

Cimitirul Buna-Vestire, mitul reînvierii, cu implicaţii nu numaidecît religioase, ci formativ istorice, pentru o colectivitate de oameni, descumpăneşte autoritatea publică, iar în *Lina* povestirea propriu-zisă scade ca interes pe lîngă imaginile halucinant maşiniste, stîrnite de o biată fabricuţă de zahăr.

Pe lîngă această irumpţie imaginativă, romanele lui Tudor Arghezi conţin o colecţie de momente lirice, în care se pot desface, pentru a demonstra liricitatea scriitorului. Ele nu sînt de altă natură decît celelalte proze, din volume cum sînt *Tablete din Ţara de Kuty*, *Ce-ai cu mine, vîntule?* sau *Bilete de papagal*. Ca şi poezia lui, prozele scurte sînt grele de o materialitate zdrobitoare, adusă totdeauna însă la transparenţe şi vibraţii spirituale. Toate vorbesc profund de liricizarea materiei, temă necunoscută altor literaturi şi cu atît mai puţin celei a noastre. Cît priveşte istoria literaturii române, proze lirice mai cunoaştem de la Macedonski şi Anghel, dar aspiraţia bivoloasă a materiei înseşi la diafanitatea razei şi a chinchetului e fenomen strict arghezian.

Proza acestui mare poet aduce cititorilor o înlesnire critică deosebită. Dacă ar citi cineva numai versurile lui Arghezi dinainte de 1944 ar rămîne cu impresia unei energii atletice, lovind în rezistenţe nedefinite, energie de aceea, pînă la volumul *Cîntare omului*, înnodată în sine, făcînd să pîrîie numai încheieturile limbajului practic şi cu atît mai mult ale celui comun. Impresia de conflict persistă în proză, doar termenul antagonist al luptei poetului e mai clar decît în versuri. Acolo putea fi interpretat ca mărginire şi povară a materiei ; aci e limpede, fiindcă i se spune pe numele lui : prozatorul Arghezi, cu pamflete fantastice pînă la desprinderea de realitatea pedepsită şi cu alegorii de satiră swiftiană loveşte în toate formele sociale trecute, dintre care clericalismul şi politicianismul burghez sînt ţintele lui predilecte.

Mai declarată în proză decît în versuri, unde, fără să lipsească, ia aspect de revoluţie a mijloacelor de expresie şi de dramă spirituală, imaginea de scriitor a lui Tudor Arghezi se limpezeşte în devenirile ei artistice şi mai mult prin compararea poeziei lui cu marea sa operă de prozator militant.

Scanned with OKEN Scanner

Noul volum al d-lui M. Sadoveanu cuprinde două povestiri de vînătoare. Cadrul celei dintîi (*Ochi de urs*) este muntele, iar al celeilalte (*24 iunie*) — balta.

Privită ca literatură descriptivă, ultima carte a d-lui Sadoveanu se leagă de întreaga sa operă, pe care o reprezintă în toate amănunţimile ca o hartă lucrată pe scară redusă. Căci, fără îndoială, ceea ce nu se uită la marele nostru prozator este colindul după peisagii româneşti, chiar dacă pretextul căutărilor sale e vînătoarea. Să amînăm însă pentru un timp mai potrivit această observaţie, cînd ne propunem de pe acum să arătăm că neobişnuita sa operă este şi o vastă geografie literară a ţării noastre.

Deocamdată, să reţinem numai atît : *Ochi de urs* şi *24 iunie* sînt două momente nuvelistice luate din preajma vieţii de vînător, a unui vînător în munţi ca şi pe ape. Dar chiar numai atît dacă ştim, nu ne putem opri totuşi de la mişcarea firească de a îndemna pe cititor să-şi amintească acele minunate *Istorisiri de vînătoare* (1937), de unde ne vine astăzi *Ochi de urs*, sau *Împărăţia apelor* (1928), de care ţine a doua povestire a noului volum, *24 iunie*. Încît oricum am privi lucrurile, scrierile d-lui Sadoveanu se cheamă între ele, zidindu-se aproape singure în marea construcţie a operei sale, aşa cum şi este de aşteptat la un scriitor puternic, atotcuprinzător, dar solidar cu sine ca natura însăşi.

Noile povestiri, ca întîmplări omeneşti, sînt cum nu se poate mai simple. Prima e o dramă, s-ar zice, a eredităţii, petrecută prin părţile Sebeşului săsesc, la Prelunci, în munte. E vorba de paznicul de vînătoare Culi (Nicula) Ursake, al cărui tată suferise cîndva de pierderea minţii. Pînă să-i vină rîndul la aceeaşi suferinţă, Culi Ursake îşi lasă într-o zi nevasta în pat, bolnavă din facere, o lasă în grija „nanei“ Floarea, mama lui Culi, şi el merge în munte să facă o

Scanned with OKEN Scanner

cercetare. Dispăruse dintr-un anumit loc o pulpă de cal din cele două pe care le păstra acolo pentru cînd va trebui să ispitească lupii ; şi dorea să afle cine e hoţul.

Ajuns la locul cu pricina, la „pătul", văzu hoţul la cea-laltă pulpă, care mai atîrna sub scara pătulului :

„— Minune mare ! Coşcogeamite urs se acăţase repegior cu brîncile pe dedesubtul scării, din fuscel în fuscel, pînă la podina pătulului, şi, sus, a întins o ghiară spre butul de cal, pe cînd cu celelalte labe sta încurcat în scară. După ce a pus o labă pe carne, a adus şi pe a doua, şi cu greutatea lui întreagă a rupt prada din clenciu şi a căzut cu ea dedesupt, de la şapte metri înălţime. Cu ce dibăcie a făcut acel hoţ mişel toate acestea, era de mirare. S-a dus în sus frămîntîn-du-se, a căzut în omăt ca un tăbultoc negru ; a luat cu brînca dreaptă şi a strîns la piept carnea, şi s-a învăluit către rîpă săltînd de două ori în sus cu dosul, ca şi cum i-ar fi făcut un semn lui Culi şi i-ar fi răspuns la salutare. Culi încre-menise cu pălăria în mînă.

Bată-l Dumnezeu de lotru ! Închipuieşte-ţi tu ce i-a ve-nit în minte unui ticălos de urs ca acesta.

Cînd s-a ridicat din zăpadă şi a prins cu brînca dreaptă la piept coapsa de cal, a avut vreme să vadă numai c-un ochi şi pe paznic. A privit pieziş ; nu părea însă tulburat. Parcă venise acolo să-şi ia un bun al lui. La dreptul vorbind, carnea aceea pentru dînsul fusese pregătită.

— Hurun-burun ! s-a auzit din rîpă, dincolo de desişuri.

— Vra să zică, după ce-mi furi carnea, mă şi înjuri ? a întrebat către partea aceea paznicul.

Uitîndu-se mai aproape, îşi văzu în mîna dreaptă pălă-ria. Şi-o tufli în cap cu ciudă.

O gaiţă începu să cîrîie pe o cloambă de brad.

— Şi ţie îţi vine a rîde ? o apostrofă Culi.

Fără să cugete mult, înfierbîntat dintr-o dată, paznicul îşi trase de la umărul stîng carabina şi-i întoarse piedica de siguranţă. Trecu hotărît prin lumina poienii, ocoli observa-torul şi căută urmele ursului. Urmele acelea erau de faţă. Găsi şi urme mai vechi, călcate de bocanci. Coborî în rîpă, sub smeuriş ; se luă după urmele proaspete tivite albastru ale labelor. Dracul se dusese cu grăbire în trei picioare în lungul coastei. Într-un loc se oprise : îi trebuia ceva ca să-şi puie furtişagul. Cum n-avea straiţă la şold, s-a nevoit tot în

trei. Mergea bine şi în trei, dar înainta strîmb şi haitiş, cu stînga înainte. Capul şi-l ţinea tot spre deal şi picioarele de dinapoi tot către rîpă. S-a dus pe ici, a ocolit pe dincolo. S-a lăsat în pîrău, s-a oprit lîngă un izvor şi a lepăit apă de sub şipot. A cotit pe după o stîncă lucie. S-a suit în pisc de-a dreptul. Culi urmărea paşii hoţului, foarte interesat şi foarte atent.

Cînd a ajuns în pisc, a scuipat :

— Ptiu, drace !

Martin era acolo, sub o muche de cremene. Iar a întors numai un ochi, o clipă, şi s-a dus, fără să lase bucata de cal.

— Hurun-burun !

Părea că se rostogoleşte un tunet prelung, domolit şi stîns, în rîpa oablă unde îşi dăduse drumul."

Paznicul însă, fără să prindă de veste, s-a rătăcit. Amintirea ochiului de urs cu privirea oblică începe să-l neliniştească în amurgul care se lasă. Căutînd drumul spre casă, turburarea produsă de boala nevestei de acasă creşte acum, în întunericul nopţii, pînă la adevărate spaime superstiţioase : ochiul de urs trebuie să fi fost ochi de drac, căci prea l-a dus prin locuri necunoscute nici de el — paznicul lor :

„Va fi fiind la mijloc ceva. A fost un urs, dar nu ca toţi urşii. Căutătura aceea pe care a strecurat-o de două ori peste umăr a fost o căutătură mai ageră decît a unui om. Într-adevăr, l-a îndemnat, înşelîndu-l, într-o urmărire fără noimă."

„N-a fost ursul, deşi avea înfăţişare de urs ; a fost altcineva, al cărui nume nu se rosteşte fără primejdie la acest ceas."

„Firea lui Culi e îndrăzneaţă şi bărbătească. Năcazurile care îl prigonesc de cîtva timp adaogă în el o îndărătnicie. Se opreşte brusc şi se întoarce cu faţa către valea din care a suit. Pîclele vin încet după el, năzuind spre culme. Au în ele ceva viu deşi pădurea pare cufundată în somnul de cremene al muntelui. Prin pîcla mişcătoare străbate de-aproape, fără răsunet, ca în puf, un ţipăt de buhă."

„Altădată, la acel ceas, ar fi putut încă vedea împrejurimile. Acuma s-au cufundat cele curate şi ies deasupra cele negre. Dacă nu bagă de samă, poate să rătăcească poteca.

Culi Ursake se trezi mormăind ca ursul. Se tulburau într-nsul veninurile supărării. Îl înghimpau întîmplările de ieri

și de azi. Nu-i plăceau vorbele ce schimbase cu soții săi (cu Toma și Traian, pe care îi bănuise de furtișagul pulpei de cal — *n.r.*). Nu-i plăcea întîmplarea cu acel drac de urs, — căci n-a fost urs cît a fost drac ; nu-i plăcea mai ales felul cum a rătăcit, ca și cum ar fi fost străin în pădurea lui."

Astfel începe să se declare la acest paznic de vînătoare un fel de criză de nervi, cum s-ar spune, care îi vine de-a dreptul de la suferința fără leac a soției, oricît i s-ar ascunde mai întîi în această noapte sub care înoată spre casă. În cvasi-delirul său, revede scena suferinței, aude cicăleala femeiască a nanei Floarea, dar mai ales i se năzărește nevasta tînără, Ana, resemnată să moară în plină sălbăticie, departe de doctorii de la oraș. Ajutat însă de cățelușa lui de vînătoare, căreia i s-a dat drumul de la Prelunci, ca să-i ia urma, ajunge și acasă către miezul nopții. Va pleca chiar în acea noapte cu bolnava, copilul și nana Floarea în sanie spre oraș. Sufletul i se întărîtă mai tare de drumul rău, de viscol, de împotriviri neînțelese, pînă cînd, la un pod, calul rupîndu-și un picior, Culi îl deshamă, îl ucide și se apucă să tragă singur sania cu Ana, moartă chiar atunci, ca să ajungă unde trebuia : înnebunise.

Aceasta este drama propriu-zisă a lui Nicula Ursake din *Ochi de urs*. Totuși povestirea nu se oprește aci. Căci d. Sadoveanu, după cum se va vedea, țintește nu la încheierea soartei unui anume om, ci la destinul vieții, care dăinuiește peste întreruperi aparente, la nesfîrșit. Legile de viață și moarte, superioare fiecărui ins, legi care apar limpede mai ales din traiul colectivităților, interesează pe autor și nu atît drama individuală, care e simplu prilej de a le destăinui. Și aci vedem noi, în lecțiunea acestor legi eterne, clasicismul operei d-lui M. Sadoveanu, pe care de obicei critica îl prezintă ca pe un romantic.

Să urmăm însă povestea mai departe. Norocul face ca în apropiere de locul întîmplării arătate să apară tovarășii Toma și Traian, cu caii lor. Unul va continua drumul cu moarta, nana Floarea și copilul, pînă la satul unde Ana va fi înmormîntată, iar copilul va fi dat unei femei să-l alăpteze ; celalt, urcînd pe Culi, care gemea, pe alt cal, a luat drumul înapoi la casa din pădure. Nu cu doctorii se va lecui Culi, ci cu rugăciuni, cu o anume rugăciune dintr-un ceaslov,

Scanned with OKEN Scanner

cu care se vindecase după spusa nanei Floarea, şi tatăl lui, fost cantor ; şi se va vindeca mai ales cu leacul găsit de mamă-sa, cu o nouă nevastă, care îi va scoate răul din el, cum va şti ea, ca o ciocănitoare, ce toca mereu prin acele locuri, căutînd viermele dintr-un brad. El se va recăsători, într-o desăvîrşită supunere, ca şi cum i s-ar aplica o lege de deasupra, legea vieţii omeneşti, care e deasupra vieţii lui, a numitului Nicula Ursake, şi căreia el numai îi slujeşte.

Culi trebui deci cîndva să vază „venind spre el pe nana Floarea cu două soaţe. Una era bătrînă şi rîdea ştirb ; aceea era nana Serafina. Cealaltă era o copilă. Nu rîdea ; se uita încolo, spre un brad căzut ; îi bătea soarele în fruntea lucie. Nicula Ursake îi văzuse ochii, atît cît îi trebuia, o clipă..." „înţelese că n-are ce şi de ce să judece. Era vai de sufletul lui ; căci erau acuma asupra sa trei muieri. Lui nu-i trebuia însă decît aceea pe care de mai de mult o dorea, printr-o viclenie ce nu era a femeilor bătrîne, ci a lui Dumnezeu, cel care îşi are scrise vicleniile sale sfinte în toată zidirea sa cu semne fără de moarte.

Mergînd către acea copilă nouă a lumii, îşi lepădă ţigara şi zvîrli în asfinţit un rotocol de fum. Ca şi cum ar fi fost izvorît din inima lui, acel rotocol se subţie ca o umbră fină, ce ar părăsi pentru totdeauna poienile de la Prelunci. Căci morţii noştri, cîtă vreme îi dorim, stau în noi şi-n preajma noastră ; iar cînd începem a-i uita, ne părăsesc ; între ei şi noi se aşază nu numai moartea, ci şi viaţa." Astfel încît *Ochi de urs*, mai mult decît povestirea nenorocirii lui Ursake, este povestirea unei vieţi de om care se reface prin uitare şi alte „viclenii" ale lui Dumnezeu. Căci în pădurea ardeleană, unde îşi aşază d. Sadoveanu de această dată oamenii, adică într-un cadru renăscător din el însuşi, ideea de moarte ar fi fost fără înţeles, după cum nu s-ar pricepe acolo lipsa veşnică de foşnet.

Nicula Ursake, deşi particularizat în vorbă şi gest, nu este aşadar un om anume din Prelunci ; el este, prin comportarea superstiţioasă, prin automatismul mişcărilor şi prin cadru, un tip al neamului său, o sumă etnică, şi este, prin refacerea vieţii proprii, un simbol al vieţii care se ridică din orice mormînt.

Nu atît drama omenească, ce ni se comunică în *Ochi de urs*, ne atrage, ci chipul unei lumi superioare, lume de

legi eterne, de mişcări ancestrale, lume de piatră şi lume fără moarte. Aşa credem că se explică şi interesul de cadrul peisagistic, pe care d. Sadoveanu îl cultivă din tinereţe şi pînă astăzi cu o statornicie, care nu poate fi numai plăcerea ochilor, ci este însăşi beţia fiinţei noastre efemere, de cele eterne, aspiraţia sufletului omenesc la încremenire.

Viaţa muntelui şi a codrului, în care opera timpului pare anulată, ideea de timp fiind acolo o încălcare necuvenită, atrage pe cititorul *Ochiului de urs* cu puterea, pe care o bănuiam a fi chiar aceea, care scoate şi pe autor din preocupările robite timpului, făcîndu-l să-şi proiecteze sensibilitatea pe feluritele aspecte ale naturii-peisagiu, pe aceste chipuri sigure ale veşniciei. De aceea nici oamenii d-lui Sadoveanu nu sînt atît oameni identificabili personal, cît colectiv ; sau, în orice caz, nu viaţa lor particulară îi ridică la rangul de ficţiuni estetice, ci conformismul, în simţire şi în mişcare, cu străvechea lege a neamului.

Pentru viziunea globală a marelui nostru prozator, o pagină din *Istorisirile de vînătoare* (vd. *Datină şi legende*), despre care am mai amintit, ni se pare în totul revelatoare :

„Vînătorile mele, scrie acolo d. Sadoveanu, au fost deseori vînători de tipuri şi de impresii neuitate... Colecţia mea de trofee e săracă ; mai bogate sînt amintirile, pietre preţioase ale tradiţiei şi mitului popular.

Umblam odată la vînat, pe nişte aşezări întinse, deasupra văii Siretului. Era într-o după-amiază de toamnă ; vîntul susura în pîrloage ; funigei treceau prin lumina asfinţitului zilei ; pe sub cerul de un azur puternic au vîslit într-un răstimp cocori, vestindu-şi plecarea în ţări străine. Cînd am ajuns pe un colnic, am avut în faţa mea apusul de soare ; pe cerul purpuriu, jumătate scunfundat la orizont, a apărut, puternic conturat, un plugar cu plugul şi cu boii lui, venind dintr-acolo din fund, spre mine. A fost o clipă de aureolă a anonimului acestui pămînt, care vine din noianul trecutului aplecat pe plug cu gestul muncii neîntrerupte şi îndărătnicie. Aurul apusului s-a dărîmat şi zarea s-a umbrit de înserare. Plugarul simbolic a continuat să rămîine în sufletul meu, am privit pînă în adîncul fiinţei, în acel sfîrşit de zi de toamnă, neînţelegerea mistică a legăturii mele cu omul pămîntului şi cu vechimea fără număr a seminţiei din care făceam parte amîndoi. El îşi desăvîrşea gestul teribil, sosind din

Scanned with OKEN Scanner

fundul timpului şi trecînd către aurorele viitoare, fără să-şi înţeleagă destinul ; eu mi-l explicam ca într-o iluminare, cunoscînd în aceasta o hotărîre a Celui Etern.

De atunci am cugetat de multe ori la această apariţie şi am mulţumit lui Dumnezeu că a scris-o pe acel orizont de toamnă şi în acelaşi timp m-a făcut s-o desluşesc. Şi mătasea morţilor care plutea avea un sens. Era un giulgiu misterior peste suferinţele, sforţările, lacrimile şi mormintele generaţiilor. Şi tînguirea cocorilor avea înţeles : căci paserile acestea, ca şi toate celelalte călătoare, au avut sălaşul lor primitiv, în epocile cele de demult geologice, în această zonă a lumii şi, cînd au apărut anotimpurile neprielnice, au căutat adăpost trecător în regiunile calde ; însă n-au contenit niciodată de a se întoarce la baştina lor. Necontenit pleacă tînguindu-se cînd apar semnele toamnei, şi necontenit se întorc la vremea echinocţiului de primăvară. Dumnezeu a pus în ele un instinct inflexibil. L-a pus şi în noi oamenii ; noi am ajuns să-l cunoaştem într-o măsură şi-i zicem aducerea aminte. Plecarea şi întoarcerea acestor pribege fac parte din aceeaşi rînduială în care stă plugarul ce mi-a apărut mie. Dumnezeu a pus în el statornicie."

Nicula Ursake, ca în viziunea de mai sus a plugarului simbolic, vine şi el „dintr-acolo din afund", „din noianul trecutului", „din fundul timpului", „din vechimea fără număr a seminţiei" lui ; are, ca pasările, „un instinct inflexibil", adică un complex automatic care îl leagă de munte şi viaţa muntenească ; el este Nicula Ursake, dar în acelaşi timp e însăşi spiţa lui de munteni, a cărei trăsătură lungă e „statornicia", către care aspiră puternic prozatorul nostru. De aceea povestirea nu se curmă cu moartea Anei ; pentru că „seminţia", — care ea preocupă pe scriitor, cu atributele ei de eternitate, şi nu individul trecător —, această seminţie nu piere niciodată.

Găsim aci, de asemenea, motivul pentru care d. M. Sadoveanu, de preferinţă, merge mereu la mediul ţărănesc, adică la acel mediu în care fiece om în parte rezumă existenţa milenară a satului, mişcările fiecăruia fiind comandate de legea eternă a grupului etnic. „Ritualul străvechi", cum se numeşte, în continuarea paginii citate, felul vieţii în grup, superstiţiile, datinile, tradiţiile şi tot ceea ce dă societăţilor

primitive o anume fixitate, este obiectul neschimbat al scrierilor d-sale, adică alt chip al veşniciei pe care o urmăreşte.

Din povestea *24 iunie*, care însoţeşte *Ochi de urs* în acelaşi volum, aceasta ne apare mai limpede. Dacă *Ochi de urs* este o poveste a ţăranului şi a muntelui, *24 iunie* este a bălţii şi a cîtorva corturi de rudari sălăşluiţi pe mal. Viaţa de laie, în orice fragment, cum este aci jocul gălăgios al unei cete de dănciuci, ne este înfăţişată şi ea în lumina care dă relief „ritualului generaţiilor" ; atenţia ni se poartă către topoarele meşterilor de albii, „care păstrau forma evului de piatră : lungi şi înguste" ; despre corturi ni se spune că formau un fel de „cătun preistoric" ; în sfîrşit nici un prilej nu scapă d. M. Sadoveanu să nu iasă din timpul actual, să nu răscolească trecutul colectiv al grupurilor etnice, cărora le aparţin eroii săi. Aceşti nomazi sînt priviţi în comportarea lor identică cu aceea a strămoşilor şi semnalaţi pe malul bălţii ca „tabără a vremurilor de demult".

D. Mihail Sadoveanu reţine astfel din orice frămîntare omenească mecanica ei cea mai străveche, ca semn al vieţii neîntrerupte, ca lege a statorniciei, care funcţionează pe deasupra oamenilor prezentaţi, exprimîndu-se chiar prin ei ; de aceea nu e nici o mirare că preferă aşezările primitive, ale căror legi sînt nescrise ca şi legile naturii.

Ca şi la munte, la baltă peisagiul are aceeaşi semnificaţie : este altă oglindă a aceleiaşi veşnicii, pe care o vînează d. Sadoveanu, de peste patruzeci de ani. Din descrierile sale, defectul care lipseşte este timpul :

„Mi-am trezit luntraşul turtucăian, care dormita cu fruntea pe genunchi, şi am pornit domol, prin florile de lumină presărate de sălcii pe luciul lacului. Îmi strînsesem sculele. Nu mai aveam nici putere nici dorinţă să prind cu vechile viclenii crapii Dunării. Mă simţeam însă atras de ascunzişurile necontenit înnoite, în cotloanele şi printre ostroavele apei.

Cu mult înainte de asfinţit eram singur, cu totul desfăcut şi despărţit de tovarăşii mei. Luntrea se strecura printre draperii de liane. Ştefan Gîdea, omul meu, simţind ce caut, mă ducea într-un loc pe care îl ştia el. Fără să-mi spuie el nimic, am cunoscut acel loc. Era o grădină sălbatică, înflorită nou de la nuferii din baltă pînă la malurile uşor înclinate. Volburi se răsuceau pe trestii, irişi galbeni deschideau cărări,

boschete de tamarix îşi atîrnau strugurii dulce-mirositori. După sălcii urmau pîlcuri de salcîmi înfloriţi încă, al căror parfum părea că se tîrăşte nevăzut şi nesimţit pe oglinda luciului. Înainte de a ajunge la salcîmi, m-am oprit între papuri înalte, căci dincolo, în acea grădină ascunsă a liniştii se zbeguiau cu glasuri, cîrcîiri, clămpăniri de plisc şi bătăi de aripi, toate neamurile de sălbătăciuni aripate — de la lişiţă pînă la lopătari. Erau şi cele douăsprezece specii de gîşte, şi cele douăsprezece neamuri de raţe, şi mierlele, şi privighetorile şi ochiul boului. Era un sobor rar, pe care l-am mai văzut în viaţa mea poate încă de două, trei ori. Era jocul luminii şi al bucuriei de a trăi de la mijlocul lui iunie, cînd soarele a ajuns la cursa lui cea mai înaltă pe cer. O uşoară adiere a trecut prin flori şi mi-a răcorit fruntea ; m-am simţit, într-o clipă de sănătate deplină, înfrăţit cu toate, eliberat de dureri şi de gînduri..."

...ca în plin ev arhaic, ar putea cititorul să adauge fără teamă că greşeşte ; căci priveliştea de aci, ca şi cîte, din munţii de la Prelunci, ne sînt descrise în *Ochi de urs*, este milenară ; timpul nu trece peste ea.

În concluzie, după cum pictorii nu se opresc decît rareori la costumul istoric, ci zugrăvesc mai totdeauna nudul, ca formă de frumuseţe neschimbătoare ; după cum toţi marii poeţi, ori de unde ar fi ei, se simt atraşi, în impresionantă maree, de statornicia astrelor, care în ochii lor sînt semnele eternităţii, dacă nu eternitatea însăşi ; tot astfel intuiţia genială a d-lui Mihail Sadoveanu se îndreaptă neobosită către fundamentele societăţii omeneşti, către schematismul vieţii individuale, spre traiul automatic şi strămoşesc al omului de azi, precum şi spre peisagiul inalterabil, prin care simte a veni în atingere cu recea statornicie a legilor naturii.

Această aspiraţie de a se depăşi, de a sări peste efemer, de a face corp cu acea unică realitate fără istorie, cu natura veşnică şi identică, este comună tuturor marilor artişti ; şi, sub oricît de felurite aparenţe s-ar afla disimulat, ea le destăinuie clasicismul latent.

Cînd ne aflăm în faţa unei cariere de romancier, cum este azi cazul d-lui E. Lovinescu, ultimul roman al carierei e necesar să fie raportat la operele care l-au precedat, acesta fiind dintre mijloacele de cunoaştere a nouei opere cel mai eficace. Aşa se schiţează unitatea viziunii artistice, ceea ce ne luminează asupra talentului scriitorului şi tot astfel izolăm pentru noul roman diferenţa creatoare, ceea ce ne luminează asupra ultimei cuceriri a talentului. Dar pentru o asemenea cercetare, e nevoie de un alt spaţiu decît al cronicii. Totuşi, dacă lucrul nu e luat în nume de rău, adică dacă cititorul se mulţumeşte cu un simplu enunţ, romanele d-lui Lovinescu în concluzia cercetării pentru care nu e loc compun o perspectivă a inteligenţei critice asupra vieţii, un fel de geometrie grădinărească a cărei frumuseţe refrigerentă este în acelaşi timp virtutea şi viţiul ei.

Cu cît mai mult metoda de confruntare proprie se impune, cînd ne aflăm în prezenţa unei creaţii ciclice, cum este *Diana,* e uşor de văzut. După *Bizu* şi *Firu-n patru*, noul roman a d-lui E. Lovinescu vine să verifice oarecum psihologia nepractică, extraterestră, exclusiv spirituală a lui Bizu. Acest personaj, aşa cum îl cunoaştem din celelalte două romane, apare a fi pentru autorul lui un fel de prinsoare literară, adică d. Lovinescu şi-a propus, propunere al cărei caracter deliberativ sare în ochi, să realizeze un tip de om pe care viaţa îl înlătură de la frumuseţile ei ; şi-a pus în gînd, cu alte cuvinte, să opună frumuseţii vieţii frumuseţea unei psihologii superioare, ceea ce mai precis s-ar exprima : să facă să existe ceea ce nu poate să existe. Toate acestea nu înseamnă nicidecum că Bizu este o pură ficţiune, că personajul romancierului n-ar fi oglindind stări reale, ci numai că un astfel de om ca să trăiască pe planul artei epice are nevoie

Scanned with OKEN Scanner

de mult mai multe și mai felurite reacțiuni morale decît aceea a nepăsării și nepracticității pe care este Bizu construit. Prinsoarea pe care d. Lovinescu a făcut-o cu sine însuși are foarte numeroase laturi interesante ; dar lăsîndu-i formularea abstractă la o parte, să-i cercetăm rezultatele în al treilea roman, în *Diana*.

Bizu, un tînăr savant aruncat la pepiniera din Rădășeni de propria sa inaptitudine la concurența vieții, vine subdirector în Ministerul Agriculturii prin sprijinul ministrului Lică Scumpu, rudă apropiată. Că „vine", e un fel de a vorbi ; de fapt, Lică Scumpu tîrăște pe Bizu la situația din București, deoarece personajul d-lui Lovinescu pare de cele mai multe ori robul obișnuințelor : orice situație nouă nu îl sperie în superioritatea lui cît îl deranjează, îl scoate din apucături comode fiindcă sînt vechi. La București trage la aceeași pensiune unde mai fusese cu trei ani înainte, la Rosina, femeie planturoasă, senzuală și interesată, adică destul de nerușinată. Destinul psihologiei sale automatice sau automatizate îl poartă mai departe tot printre oameni cunoscuți. Cînd vrea să-și cumpere o mobilă oarecare pentru apartamentul ce ocupă la Rosina, cînd aceasta — bine înțeles — îl pornește să și-o cumpere, după mari nehotărîri care sînt tot atîtea mari nepriceperi de a fi practic, întîlnește pe Raicu, vechi coleg de laborator la profesorul universitar de chimie Gotcu ; și Raicu îl ajută să-și cumpere mobilă, adică îi dă brînci într-un magazin oarecare și îl asistă, îl încurajează cu prezența sa. În minister oameni tot cunoscuți. Mai întîi ministrul, ruda apropiată ; apoi, Gotcu — tehnician oarecum al departamentului ; și în sfîrșit Diana, consilieră, fostă colegă de laborator, ca și Raicu, pe lîngă profesorul Gotcu. Destinul îi poartă de grijă ; nu vrea să-l confrunte cu oameni noi ; nu vrea să-l brutalizeze. Cu Diana avusese o idilă de intelectual în urmă cu trei ani, idilă din cuprinsul insolubil al căreia scăpase fugind la pepiniera din Rădășeni. Firul se înnoadă din nou, idila ajunge omenească și, după o poveste foarte complicată cu scrisori anonime, convorbiri telefonice ticluite anume, cu episoade misterioase regisate de Rosina, devenită între timp geloasă, totul se întrerupe cu plecarea bruscă a lui Bizu în străinătate. Dacă mai adăugăm la acest nucleu narativ ten-

Scanned with OKEN Scanner

tativa de corupţie încercată pe lîngă Bizu de un reprezentant al firmei de autotractoare „Globus", tentativă prin care personajul nostru ne apare de o frumoasă cinste, ne aflăm în posesia întregii sale psihologii, aşa cum o ştim din *Bizu* şi *Firu-n patru*, dezvoltată şi, mai cu seamă, verificată în noile întîmplări din *Bizu*.

Încît e limpede acum : d. Lovinescu a enunţat în primele două volume o psihologie superioară, iar acum, ca să zicem aşa, o demonstrează. Purtarea sa de scriitor este aceea a geometrului care formulează definiţia teoremei mai întîi şi apoi o îndreptăţeşte silogistic. Ciclul de romane *Bizu* se prezintă astfel ca teorema literară. Căci d. Lovinescu rămîne scriitorul de structură clasicistă, pe care îl cunoaştem, chiar dacă materia căreia i se aplică este concepţia romanticistă a omului superior.

În afară însă de asemenea consideraţii *Diana* dă cititorului nenumărate ocazii să guste o literatură abundentă şi o artă concepută limpede. Literatura cărţii se adresează în special marelui public care în discuţii sau lecturi proprii, mai mult decît literaţii înşişi, arată slăbiciuni deosebite pentru ceea ce s-ar putea numi superstiţia literară. Avem convingerea că multă cititorime va sublinia cu rară plăcere pagini întregi din *Diana*. Caracteristica acestor subliniętori anonimi este exprimarea frumoasă, figura de stil la care pentru public se rezumă literatura. Astfel de exemplu : „Îşi aduse brusc aminte de o vorbă veche : «Cuvîntul rostit nu se mai întoarce îndărăt» ; nimic nu-l poate nimici, nimic nu-l poate face să nu fi fost ; plecat dintr-un punct, el umple spaţiile interplanetare cu sonoritatea lui..." Sublinierea noastră indică felul sublinierilor, cărora sînt destinate din concepţie anumite fraze ale d-lui Lovinescu. Această ţinută literară, gustată din superstiţie de marele public, pentru critică este drept că pune din cînd în cînd problema măsurii ei, dar nu rămîne mai puţin din cauza aceasta o nobilă aspiraţie la frumuseţe.

Aceeaşi oameni, care caută exprimarea frumoasă ca suprema satisfacţie literară, vor admira — sîntem siguri — în ultimul roman al d-lui E. Lovinescu arta compunerii, felul exact al desfăşurării evenimentelor, cu alte cuvinte — tehnica

Scanned with OKEN Scanner

sau măestria sau reuşita lucrului întreprins ; şi ei nu se vor lovi de tendinţa la artificiu a artei d-lui Lovinescu în scenele privitoare la scrisorile şi telefoanele anonime care au întrerupt din nou idila lui Bizu cu Diana, aşa cum pare a se lovi critica noastră.

Deci, mai pe scurt, *Diana* este romanul mai mult al unui literat decît al unui romancier, adresat marelui public iubitor de literatură.

Scanned with OKEN Scanner

I

ÎN ITALIENEȘTE

Luna trecută, *Regime Fascista* din Cremona, sub semnătura d-lui E. Padrini publică articolul *Liviu Rebreanu,* cu titlul general *Grandi Scrittori Stranieri.*

Din această schiță critică se vede că d. E. Padrini nu este un cunoscător subțire numai al literaturii române, dar și al țării noastre în ceea ce are ea particular ca peisagiu și psihologie. Cînd ne va fi vizitat d-sa nu putem ști ; dar articolul menționat este al cuiva care și-a plimbat curiozitatea, pare-se, îndelung prin locurile noastre studiind sufletul țărănesc și încîntîndu-se de felurimea nesfîrșită a priveliștilor.

Căci vorbind despre fascinația pe care o exercită pămîntul asupra eroilor d-lui Rebreanu, d-sa crede că pentru a o înțelege deplin e nevoie în prealabil să fi contemplat „unduirea fără margini a bucatelor produse de pămîntul negru" al țării noastre, să fi admirat bogatele pășuni și „pădurile de coniferi" care îmbracă munții românești, să fi lăsat sufletul să se piardă în „vastitatea miraculoasei cîmpii nelocuite" (Bărăganul — desigur), să fi simțit personal în sfîrșit contopirea cu darurile lui Dumnezeu ce se leagă de solul românesc. Numai așa crede d. Padrini că se poate mai ușor înțelege misticismul fecundității care iradiază din scrierile marelui nostru romancier.

Noi înțelegem din susținerea criticului nu atît trebuința estetică de a se cunoaște locurile de baștină ale lui *Ion,* cît faptul că d. Padrini a putut verifica direct măsura veristă a d-lui Liviu Rebreanu, raportînd peisagiul și psihologia din operă la peisagiul și psihologia din țară. Astfel, *Ion,* chiar ca ficțiune literară, este operă suficientă prin ea însăși ca să înlesnească emoția deplină a unei realități geografice și locale pe de-a-ntregul caracterizată esteticește. De aceea a și devenit *Ion* o figură reprezentativă a clasei lui sociale alături de eroii unor scriitori europeni ca Zola, Verga, Björnstjerne,

Hardy şi Reymont. După cum, citind *Ţăranii* lui Reymont, nu avem nevoie a mai ne afla personal în faţa realităţilor rurale poloneze, atît este de mare puterea romanului de a suplini mediul cosmic local, de a ne absorbi orice alt interes, şi de a-şi impune plenitudinea estetică, tot astfel *Ion*, *Răscoala* şi *Pădurea spînzuraţilor* sintetizează în absolut o geografie, o psihologie, o etică şi o sociologie ce se dispensează de confruntări.

Şi tocmai în această virtute de a propune cunoaşterii streine de realitatea noastră etnică o lume căreia nu-i lipseşte nimic, spre a fi contemplată în ea însăşi, un univers cu condiţii şi legi proprii, stă înzestrarea excepţională a d-lui Rebreanu, ca şi a marilor romancieri ai ţărănimii amintiţi mai sus.

Mai lămurit vrem să spunem că ţara noastră merită să fie văzută pentru tot ceea ce atît de frumos se evocă sub peniţa d-lui Padrini, pentru tot ceea ce atît de mult ne bucură că interesează pe streini în general şi pe italieni în special, pentru ariile cît lumea şi veşnic pîlpîitoare ale Bărăganului, pentru sacerdoţiul uriaş din Carpaţi ca şi pentru dîra fabuloasă de viaţă etnică, de sute şi sute de ani înăbuşită şi trainică totuşi, care însufleţeşte peticul nostru de Europă ; dar cunoaşterea ţării devine de prisos, dacă e vorba să ne ajutăm astfel putinţa de a aprecia pe d. Rebreanu.

Fiind chestiunea de plenitudinea unei creaţiuni artistice şi nu de fidelitatea unui album de fotografii, nici controlul verist nu ni se pare necesar. Ca să vorbim de un romancier mai aproape de d. Padrini, un român nu trebuie neapărat să cerceteze viaţa pescarilor italieni, pentru a fi în situaţia să înţeleagă asprul destin al eroilor lui Verga.

Oricum ar fi însă, criticul italian, prin orientarea admirabilă în literatura d-lui Liviu Rebreanu, ca şi prin subţirimea observaţiilor ce formulează, se dovedeşte un condei expert în comentarea operelor literare. Încît chiar dacă n-ar fi scris despre un autor român, atît de reprezentativ cum este d. Rebreanu, noi tot am fi avut cuvinte de mulţumire a-l fi cunoscut. Şi poate că ne-am fi simţit mai liberi să-i apreciem înzestrarea personală.

Amintim cu acest prilej că opera marelui nostru romancier se bucură în Italia de atenţiunea cea mai îmbucurătoare. Anul trecut d. Liviu Rebreanu a fost luat ca subiect pentru

o teză de doctorat, aprobat și susținut la Universitatea din Roma. Autoarea tezei (*Un naturalista romena : L. Rebreanu*, 1938) este d-na Anna Giambruno. Iar pe lîngă felurite comentarii critice, opera romancierului a mai stîrnit o serie de traducători, cărora le datorăm răspîndirea în publicul cititor italian a felului de a fi sobru și puternic al scriitorului nostru. Au apărut astfel în italienește : *Ion, La Foresta degli Impiccati* și *Ciuleandra*. Poate că e locul să credem că se va traduce, de asemenea, *Răscoala*, romanul-continuare a celui dintîi pe care îl amplifică și îl întregește în ceea ce privește psihologia țăranului român. Sîntem siguri că d. Claudiu Isopescu, profesorul de literatură română al Universității din Roma, căruia i se datorește aproape exclusiv pătrunderea scriitorilor români în Italia și despre a cărui activitate ne rezervăm a vorbi cîndva, va iniția și această traducere.

II

Născut acum optzeci de ani (1885) în comuna Tîrlișiua (Solnoc-Dobîca) din ținutul Năsăudului și mort la nici cincizeci și nouă de ani (3 sept. 1944) în comuna Valea Mare de lîngă Pitești, romancierul de valoare universală cu *Ion, Pădurea spînzuraților* și *Răscoala* cuprinde în creația sa o arie considerabilă din geografia țării. *Ion, Pădurea spînzuraților* și *Crăișorul* își desfășoară acțiunile respective în Transilvania ; *Jar* și *Gorila* își dau drept cadru înfățișarea Bucureștilor dintre cele două războaie mondiale ; iar *Ciuleandra, Răscoala* și *Amîndoi* evocă peisaje argeșene din satele Vărzari, Slobozia-Babaroaga și Pitești. Liviu Rebreanu este, bineînțeles, prin valoarea concepțiilor sale o celebritate scumpă pe drept cuvînt tuturor românilor ; dar transilvănenii și argeșenii pun un accent particular de iubire în admirația pentru marele autor, care a deschis ochii în părțile Năsăudului și i-a închis la via de pe mîna stîngă a Argeșului, lîngă Pitești. Aci și-a petrecut el de predilecție ultima parte a vieții. Oprindu-ne acum numai la două din romanele scrise în cadru argeșean, *Ciuleandra* și *Amîndoi*, ajungem prin ele la

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce se ştie mai puţin din compunerea intimă a marelui romancier.

În primul, Puiu Faranga se căsătoreşte cu o Mădălină din Vărzari-Argeş, de unde o ia, din vîrtejul horei zisă „ciuleandra", cu învoirea boierului bătrîn, care ţinea ca astfel să-şi mai îngroaşe sîngele cam subţiat al familiei. După cum se ştie, Mădălina, devenită după o atentă educaţie prin Elveţia, Franţa şi Anglia, soţie a lui Puiu sub numele modificat de Madelon, e ucisă în chip neaşteptat chiar de bărbatul care o luase din Vărzari şi care, ca să scape de rigorile legii, e dus într-o casă de sănătate. Aici, sub presiunea amintirilor şi neadmiţînd să simuleze nebunia, se străduieşte să recompună melodia şi jocul „ciuleandra", de la care luase pe Mădălina ; izbuteşte în cele din urmă, dar exaltarea recompunerii îl duce la demenţa cea mai autentică, exprimată prin frenezia cu care joacă „ciuleandra" de unul singur. Pînă la un punct, Puiu Faranga reprezintă cazul de nebunie care se declară prin simularea nebuniei, ca şi de cunoscutul erou al lui Andreev, doctorul Kerjenţef, din nuvela *Gîndul*, fiind însă mai asociabil, ca mecanism sufletesc, cu complexul lui Hamlet.

În *Amîndoi*, acţiunea se întîmplă chiar în Piteşti. E vorba de un dublu asasinat în persoana bătrînilor soţi Miţa şi Ilarie Dăniloiu, în jurul cadavrelor cărora, păzite de fata de ţară Solomia din Valea Ursului, slujnică a casei, se adună puţinele rude, dintre care neuitaţii Spiru Dăniloiu şi Aretia, ca şi autorităţile reprezentate mai cu seamă prin personajul-cheie Dolga, judecător de instrucţie. Întîlnirea celor cîteva rude în casa victimelor, cu care nu vorbeau din pricina unei moşteniri litigioase şi nu vorbeau nici între ele, întîlnire la care îi aduce numai dorinţa fiecăruia de a sosi înaintea celorlalţi, ca să dosească ceea ce era de dosit din vestita bogăţie a ucişilor, cearta lor pe avere între cadavre şi în faţa oamenilor legii, deschiderea testamentului, prin care bătrînii lăsau averea în scopuri de binefacere, declaraţia simplei Solomia că, spre stupefacţia judecătorului Dolga, chiar ea era autoarea dublului omor, toate aceste momente au puterea de a crea o atmosferă specifică provincială şi în acelaşi timp de a face egoismul omenesc deopotrivă de ridicol şi tragic totodată.

Aceste două romane, pe lîngă valoarea spaţiului geografic, în care se desfăşoară, mai are pentru noi una strict literară.

Scanned with OKEN Scanner

Ele conduc pe cititor către un aspect al operei marelui romancier mai puțin observat. Liviu Rebreanu a fost un prozator pe drept cuvînt vestit prin temeinicia cu care își construia cărțile. Spre deosebire de alții, care scriau cu o mare repeziciune roman după roman, avînd un debit aproape anual, autorul lui *Ion* lucra pe îndelete, fără presiunea termenelor editoriale, mișcîndu-se după calcule artistice necesare, nu accidentale. El lucra în ritmul impus de masivitatea operelor proprii chiar cînd, uneori, romanul în lucru nu era numaidecît masiv. De aci, iluzia de spirit greoi, cu mișcări lente, care a înșelat pe mulți critici. Adevărul e însă exact cel contrar. Liviu Rebreanu, privit în marea felurime a formulelor de roman, pe care le-a practicat, este scriitor de o vioiciune pe care n-au atins-o niciodată scriitorii reputați prin agerimea de concepție și realizare. În adevăr, literatura română nu mai cunoaște un alt romancier care să-și varieze, cu atîta libertate de spirit, formula sa artistică de la un roman la altul.

Astfel el scria mai întîi *Ion* (1920), acea impunătoare frescă rurală a vieții transilvănene, executată în cel mai riguros spirit realist, care l-a așezat în privința măiestriei obiective alături de un Balzac, un Thomas Hardy, un Blasco Ibáñez, un Björnson Björnstjerne sau un Ladislau Reymont, romancierul țărănimii poloneze. A doua creație, *Pădurea spînzuraților* (1922), schimbînd modul direct narativ în mod psihologic și fiind prin aceasta cap de serie în literatura noastră, înfățișează un cutremurător și fatal caz de obsesie al sufletului omenesc. Tehnica realistă din *Ion* devine tehnică a analizei unei anomalii morale, cum va mai apărea de asemenea în *Ciuleandra*. Dar pînă atunci, spiritul romancierului se aruncă în direcția neașteptată a narațiunii filozofice din *Adam și Eva* (1925) ; e o metafizică a desăvîrșirii morale prin iubire, care face ca o pereche de îndrăgostiți să străbată șapte existențe, sub nume diferite și în șapte civilizații deosebite, în căutarea unei unități spirituale pierdute. După pregătirea de a descifra sufletul colectiv din *Crăișorul* (1929), *Răscoala* (1932), evocarea plină de adevăr a mișcărilor țărănești din sudul fostului județ Argeș, în 1907, arată că orientarea artistică merge acum în cu totul altă direcție decît se știa. La șase ani de la această realizare clasică de descifrare a psihologiei mulțimilor, Rebreanu vine cu *Gorila*

Scanned with OKEN Scanner

(1938); e romanul politicianizării vieții românești dintre cele două războaie mondiale, demascare de turpitudini, care fierb dezgustător în frămîntările de epocă ale Capitalei. În sfîrșit, de la un asemenea tablou al decăderii politicianiste, „greoiul" romancier sare tot atît de neașteptat ca și mai înainte și cu aceeași ușurință la dezlegarea misterului provincial din jurul dublului asasinat, care formează materia narativă a ultimului roman, *Amîndoi*.

Așadar, de la formula realistă la formula psihologică, de la aceasta, la romanul filozofic, de aci la romanul social-țărănesc, apoi la romanul politic-urban și în cele din urmă la cel polițist, atîta variație, vioiciune și în definitiv libertate a spiritului creator față de sine însuși n-a mai atins nici un alt romancier român; iar dintre străini paralela devine posibilă numai cu Balzac, deși nu atît în privința felurimii formulei de creație, cît mai mult a diversității de categorie socială.

III

BUNUL CONFRATE

Pe Liviu Rebreanu l-am cunoscut în 1921 la scurt timp după apariția romanului *Ion*. Deși numai în vîrstă de treizeci și șase de ani, făcea parte, împreună cu profesorii Ramiro Ortiz și I. Petrovici, din senatul cenaclului „Sburătorul", care își ținea ședințele duminicale sub privirile nule și în locuința de pe str. Cîmpineanu, nr. 40, ale criticului Eugen Lovinescu. Rebreanu era atunci atît de înălbit și statuar ca și la cincizeci și nouă de ani neîmpliniți, cînd s-a prăpădit, în 1944, pe Valea Mare de lîngă Pitești. Apărea voinic și surîzător în ușă și, dînd mîna cu criticul, mai mult peste capul celor strînși în jurul lui, plimba în chip de salut, prietenește, peste toți ceilalți, foarte numeroase priviri albicioase, cum se zice prin Argeș, privirilor de ochi albaștri. În zisul cenaclu se citea mai mult poezie modernă: erau acolo Ion Barbu, Camil Petrescu, Felix Aderca și mulți alții, în majoritate tineri foarte îndrăzneți deocamdată, dacă nu și foarte talentați, care mergeau cu îndrăzneala pînă la ironie și chiar contestare

Scanned with OKEN Scanner

directă a unora dintre scriitorii de generație ai criticului. Eugen Lovinescu nu protesta : admitea pe insurgenți, amuzat și superior, înțelegînd că procesul de înnoire al unei literaturi comportă și unele violențe.

Dar îndeosebi se citea multă poezie nouă și se discuta pe loc, cu mare aprindere. Rebreanu asista fără participare, deși nu absent. El declara uneori, ca să-și justifice tăcerea absolută, că nu înțelege nici un fel de poezie, fie veche, fie modernă. Și surîdea, tăcea, dar asista la spectacol, revenind mai în fiecare duminică. Nu l-am auzit niciodată spunînd mai mult decît „frumos !" după citirea poeziilor. Din tăcerea lui ieșea numai cînd atacurile la adresa vreunui poet din alt cenaclu i se părea că întrece măsura ; fără să devină chiar participant, afirma scurt și simplu : „Nu, are și el talentul lui".

Rebreanu se simțea confratele tuturor scriitorilor. În timp ce Lovinescu patrona în felul său pe tineri, promovînd spiritul novator dar fiind el însuși promovat de acest spirit, un alt cenaclu, condus de Mihail Dragomirescu, se aduna (cu ce periodicitate nu mai știu) într-o încăpere a Ateneului Român. Fiind studentul profesorului Dragomirescu, am vizitat de cîteva ori și cenaclul lui. Veneau acolo scriitori mai vîrstnici, ca Mihail Sorbul și George Gregorian, dar și mai tineri, ca G. Talaz, George Dumitrescu, Milcu și alții, cei mai numeroși fiind studenții aspiranți la un nume literar ai profesorului. Spre deosebire de dincolo, aci se cultiva tradiția clasică. Rebreanu venea să tacă și în cenaclul de la Ateneu. Cînd însă criticul sau un acolit lua la refec pe cîte un poet modern de la „Sburătorul", el uita că nu înțelege poezia, cum singur spusese, și intervenea cu aparent larga lui comprehensiune : „Nu, are și el talentul lui". Astfel că romancierul, a cărui înțelegere pentru poezie era mai mult voință de rectificare a relațiilor confraterne, solidarizîndu-se cu orice scriitor, indiferent de orientarea lui artistică, atunci cînd i se părea atacat, apăra la Lovinescu pe clasiciști iar la Dragomirescu pe moderni.

Faimă de mare prozator, stabilită mai de mult, avea în aceeași vreme Mihail Sadoveanu. Reapăruse după război *Viața românească* și scriitorii din jurul lui G. Ibrăileanu bine cunoscuți publicului cititor, la care se mai adăugaseră tineri ca Mihail Ralea, Al. Philippide, Demostene Botez și alții,

reprezentau o grupare solidă şi mult mai solidară decît grupările din Bucureşti. Revista de la Iaşi sta de asemenea pe o bază economică la care nici să viseze nu puteau revistele bucureştene. Sadoveanu, „Conu Mihai", cum îi spuneau ieşenii, era figura cea mai impunătoare a puternicei lor organizări literare. El era de pe atunci şi avea să devină, după tipărirea marilor lui evocări istorico-arhaice, un prozator, căruia numai din cauza limbii unui popor mic în care scria şi din care îşi trăgea toată frumuseţea, nu i se putea spune mondial. În acelaşi timp, între 1920 şi 1940, paralel cu împlinirea carierei de romancier obiectiv a lui Liviu Rebreanu, aveau să se ridice încă doi prozatori, Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu, tot atît de deosebiţi ca formulă artistică, deşi în sens modern, faţă de autorul lui *Ion,* cît de deosebit în sens liric era Sadoveanu.

Chemările gloriei literare iau deseori forme duşmăneşti. Renumele confratelui sau chiar al prietenului întunecă de atîtea ori sufletul, care nu cunoaşte sau cunoaşte mai puţin plăcerea renumelui. E o inferioritate a firii omului. Un scriitor neînsemnat mi-a spus odată că toată opera lui Sadoveanu îi aparţine lui, scriitorului neînsemnat, căruia „i s-au luat ideile". Acest biet om nu ştia că poezia şi în general opera de artă nu se face numai cu idei. Acelaşi urît sentiment se disimulează alteori sub aşa-zise convingeri estetice şi scriitorul obiectiv contestă pe confratele liric, liricul pe obiectiv, analistul pe amîndoi şi amîndoi pe analist. Cum nu e loc pe pămînt pentru doi dictatori, aşa parcă n-ar fi nici pentru două glorii literare.

Pe Liviu Rebreanu nimeni nu l-a auzit vorbindu-şi de rău confraţii. În afara odăii lui de lucru, în care îşi permitea să se deosebească de oricine, el se abţinea de la tot ceea ce s-ar fi putut lua ca inamiciţie. Cred chiar că „se abţinea" e greşit spus, fiindcă de fapt nici prin gînd nu-i trecea să fie inamicul unui confrate. Îmi amintesc că într-o împrejurare el a ascultat cu vădit interes elogiul pe care un tînăr îl rostea cu privire la geniul sadovenian ; iar după ce tînărul a sfîrşit, Rebreanu l-a felicitat pentru căldura elogiului. Ştiu de asemenea că pe Hortensia Papadat-Bengescu şi pe Camil Petrescu, cît de deosebiţi erau aceşti doi prozatori de formula prozei sale, i-a asistat prieteneşte în împrejurări dificile ca şi pe alţii. Etica relaţiilor dintre confraţi, deficientă de cele

Scanned with OKEN Scanner

mai multe ori din cauze obscure și deloc glorioase, îl făcea solidar cu tineri și bătrîni deopotrivă. Viguros la trup, el era mai viguros la suflet.

Știu de unde îi venea voinicia trupească. Cîndva, nu înainte să văd Năsăudul, am plecat din Prundul Bîrgăului spre Vatra Dornei prin Fîntînele, peste Măgura Calului. Mi s-a spus că șoseaua este o veche cale romană și ca dovadă am văzut în adevăr un cot al ei rămas, după rectificare, în pădure, cu lespezi străvechi de piatră năpădite de iarbă și buruieni. Am călcat cu piciorul acele lespezi puse acolo, acum aproape două milenii de ani, de ostașii civilizației romane. Acești ostași aparținuseră desigur vestitei legiuni Gemina, adusă în sudul Maramureșului ; și, vrînd să mi-i închipui cum vor fi arătat la făptură, deodată, în fața mea, a apărut, venind către mine pe aceleași lespezi ale istoriei noastre, Liviu Rebreanu cu coif, cu scut, cu spadă și cu zale.

IV

25 DE ANI DE LA MOARTEA ROMANCIERULUI

Imaginea sub care Liviu Rebreanu a fost și continuă îndeobște să mai fie văzut este o convenție. Ea rezultă din suprapunerea personajului biografic, simplificat, peste personajul literar. Prima impresie despre om s-a extins de la sine asupra înfățișării scriitorului.

Contemporanii lui, azi din ce în ce mai puțini, reținînca imaginea somatică a unui Rebreanu atlet, căruia i se bănuia pe sub îmbrăcămintea nouă bicepșii pietroși și genunchii de statuie. În adevăr, el avea o statură de gladiator roman și ochi albicioși, germanici, de parcă ar fi fost o fericită încrucișare de spiță romană și spiță longobardă. Ochii albi, la care se adăuga un breton tot alb, tras de pe frunte spre una din tîmple, erau trăsături de identitate suficiente pentru desenatorii timpului ca să-i fixeze chipul smead, de neuitat. Dar tot statura înaltă, de luptător roman, vestigiu demografic al părților năsăudene, unde pînă azi se mai văd prin unele păduri năpădite de ierburi resturi din lespezile cu care legiunea cuceritoare își construise pe acolo drum larg de înaintare, părea mai decisivă ca impresie despre om. Această

Scanned with OKEN Scanner

soliditate, interpretată destul de superficial ca semn de simplă vigoare rurală, i-a constituit însă personajul biografic. I se nota, de asemenea, mișcarea lentă a trupului voinic ca și a spiritului neînlesnit — se zicea — să susțină vreo discuție teoretică.

Era marele scriitor o făptură și o minte deopotrivă de rudimentare? Dacă tragem deoparte convenția biografică, impresia contemporanilor despre spiritul său apare ca reformabilă. În biblioteca Academiei noastre se află numeroase cărți de literatură și filozofie, care au aparținut lui Liviu Rebreanu. Cititorii pot vedea pe paginile acestor cărți, într-o grafică subțire și măruntă, adnotări, observații critice și idei, a căror finețe arată un spirit îndelung cultivat. Este scrisul lui bine cunoscut din manuscrise, scrisori și dedicații, ceea ce însemnează că Rebreanu, aparent elementar și rurigen, înțelegea să nu facă spectacol din viața lui intelectuală, trăită numai la masa de lucru. Dealtfel, fără o precisă intelectualitate, fără studiu și o întinsă cultură, romane ca *Adam și Eva*, *Ciuleandra*, *Amîndoi* și altele nici n-ar fi putut fi concepute.

Și totuși romancierul, ca personaj literar, a fost dedus el însuși din atît de sumara imagine biografică. Scriitorul este încă închipuit de unii ca spirit greoi, cu demersuri dificile în creație, răspunzînd în acest fel încetinelii mișcărilor trupești. La noua reducție a personalității lui, contribuția cea mai de seamă va fi dat-o poate răbdarea îndelungă cu care își construia romanele. Căci, în vremea sa, erau unii prozatori care s-ar fi simțit nenorociți dacă trecea anul fără să publice un nou roman. În acest timp Rebreanu muncea neștiut, ani de zile, fie ca să scrie un roman masiv, fie ca să apară cu unul mai puțin masiv, dar în ambele cazuri, metoda de lucru fiindu-i aceeași și arătînd cu încetineala construcției narative, aceeași neobișnuită conștiință artistică. Oricum, personajul literar a fost de asemenea redus la facultatea de a scrie romane țărănești. Bine înțeles, e adevărat că romanele lui cele mai cunoscute sînt drame ale societății țărănești, fie din vremuri de liniște a economiei private ca în *Ion*, fie din vremuri de convulsie a aceleiași economii, ca în *Răscoala*. Ele evocă imagini de viață cînd atroce și cînd suave, din societatea noastră strict rurală, fiind piscurile creației lui Rebreanu.

Dar peisajul din care se înalță ele este cu mult mai variat și mai instructiv decît psihologia primară a eroilor lui țărani, reținută exclusiv. Conformația morală a unui Ion al Glanetașului din *Ion* și a lui Petre Petre din *Răscoala* s-a răsfrînt, la rîndul ei, peste identitatea romancierului. Ca și în cazul personajului biografic, personajul literar suferă de pe urma criticii deductive. Și explicația este mai cu seamă în ideea comună că un autor nu poate crea nimic care să nu-i semene : omul și opera sînt valori congenere sau chiar omogene. Ideea aceasta, se înțelege, nu e totdeauna eronată. Un raport direct de la biografie la creație există, dar tot atît de numeros există și (dacă se poate zice așa) un raport de contrarietate. E felul compensator sau complementar al creației, fel care pune în vedere deosebiri fundamentale între firea autorilor și aceea a operei lor. Din acest punct de vedere, Rebreanu își arată o înfățișare neașteptată, deși veridică. Spiritul său, reputat greoi, se dovedește de o vioiciune creatoare, de o sprinteneală imaginativă, de o disponibilitate și independență față de sine, care îl așează într-o categorie particulară față de scriitorii totdeauna identici cu ei înșiși, cum sînt la noi Sadoveanu sau Arghezi. El este astfel autorul singurelor noastre mari romane țărănești *Ion* și *Răscoala*. Între unul și altul, geniul lui narativ devine cu totul liber față de sine și construiește dintr-o obsesie de război romanul psihologic *Pădurea spînzuraților*, întreprinde neașteptat romanul filozofic și, în subsidiar, arheologic, *Adam și Eva*, sare apoi la romanul pasional urban din *Jar*, psihiatric din *Ciuleandra* și istoric din *Crăișorul*, pentru ca după *Răscoala* să apară cu romanul politicianist *Gorila* și în cele din urmă cu acela de tehnică polițistă (în realitate, satiră a romanului polițist !) *Amîndoi*.

Oricît am grupa pe categorii aceste romane, varietatea formulei narative rămîne de mare însemnătate pentru geniul lui Liviu Rebreanu. Și este de adăugat că mai fiecare formulă, la care ajunge neistovită imaginația lui creatoare, inaugurează în literatura română un alt tip de narațiune. Pentru critica literară e deci mai corect ca simplificării și reducției imaginii, sub care Rebreanu era văzut de contemporani și e încă văzut de urmași, să i se substituie azi conștiința totală a marii sale opere și a geniului său, mult mai complex decît se închipuie de obicei.

Scanned with OKEN Scanner

IOACHIM BOTEZ : „ÎNSEMNĂRILE UNUI BELFER", II

Profesor de liceu ca Hogaş, care nu se putea scutura de învăţătura primită din cărţi nici între munţii Neamţului, călător ca el pretutindeni, dar mai cu seamă în cadrul primitiv naturistic, cu acelaşi talent descriptiv şi acelaşi fel de umor, d. Ioachim Botez ni se prezintă aproape neschimbat faţă de cum l-am cunoscut în primul volum din *Însemnările unui belfer*. Mai amintitor de profesiunea sa decît Hogaş, mai robit dăscăliei prin puţina libertate a condeiului de a se purta în scopuri exclusiv literare, d. Ioachim Botez nu numai că nu s-a lepădat de neajunsul în adevăr belferesc al autorilor citaţi, cu rost şi cîteodată fără rost, în proza sa, dar şi-a sporit această plăcere pînă la dezorientarea chiar a admiratorilor.

Scriitorului pe care, la primul volum, l-am salutat cum se cuvenea, nu noi îi vom cere să renunţe, cînd scrie, la experienţa de viaţă cea mai intimă, aceea a profesiunii, care după cît s-a putut vedea îi ocupă întreaga fiinţă, şi într-o măsură, îi şi dezvăluie talentul ; nu-i vom cere aceasta, pentru că l-am văzut liberîndu-se singur, prin puterea talentului, de prizonieratul meseriei, în adevărate desfăşurări de proză memorialistică şi descriptivă ca în *Belfer la puşcărie* şi *La apa Snagovului* din prima serie a *Însemnărilor*.

De unde însă era de aşteptat ca momentele de libertate artistică, de disponibilitate morală şi echilibru să se înmulţească, observăm astăzi că profesorul ca profesor, robit pînă la neîndurare necazurilor dăscăleşti, ca şi acelora ale vieţii între dascăli, e singurul subiect al observaţiei şi inteligenţei autorului nostru. Oraşele, în care d. Botez a funcţionat ca învăţător, ca profesor de liceu (printre care şi Piatra lui Calistrat Hogaş) şi ca membru în comisii de bacalaureat, i-au arătat figuri de dascăli, elevi şi stări şcolare, asupra cărora nu scriitorul s-a aplecat, ca să ni le înfăţişeze în

Scanned with OKEN Scanner

lumina impersonală a unei creaţii literare, ci gazetarul care le expune, le comentează şi le combate. Astfel că, din aproape 300 de pagini cîte are noul volum de *Însemnări,* abia dacă vreo cîteva, cum ar fi *Păun groparu* sau *Un drum la Rezina,* încearcă să nu mai fie comentariu, cînd mai mult, cînd mai puţin literar, dar comentariu totdeauna al unor stări didactice păgubitoare.

Atenţia d-lui Botez se opreşte cele mai adesea asupra personalului şcolar, care n-a fost găsit corespunzător în nici o şcoală din multele, prin care autorul se vede a fi trecut. Şi se prea poate. În definitiv, d-sa a cunoscut şcoala românească într-o epocă de nechibzuit culturalism şi nu e nici o mirare dacă un Tapiru sau un Bibicu, figuri odioase în adevăr, s-au putut strecura printre cei cu care s-a încăputat la repezeală învăţămîntul nostru secundar.

Ceea ce ne poate mira şi trebuie să ne mire este faptul că d. Botez n-a întîlnit în cariera sa de profesor foarte călător nici un dascăl mai ca lumea în afară de sine. Căci dacă unor scriitori ca Ion Ghica, Delavrancea şi Caragiale, care ne-au lăsat portretele unui Chiosea, Vucea şi unui Chicoş Rostogan, nu avem a le cere mai mult, deoarece ei nu comentau în principal stările şcolare, ci constituiau figuri memorabile dintr-un material de observaţii obiective, autorului nostru îi pretindem, ca unuia care se îndeletniceşte numai cu înfăţişarea acestui mediu omenesc, să ne informeze exact.

Atitudinea sa faţă de învăţămîntul nostru..., dar, pentru Dumnezeu, cum s-a întîmplat că am ajuns la o asemenea chestiune? Ce ne interesează atitudinea d-lui Botez faţă de învăţămînt, pe noi ca şi pe cititori? Poate să aibă d-sa nu numai opinii, bune sau rele, despre foştii colegi de cancelarie, dar chiar un nou sistem pedagogic, din aplicarea căruia să rezulte cele mai binecuvîntate foloase pentru şcoală şi tot n-ar interesa pe cititorii unei cronici literare.

Iar dacă totuşi am fost aduşi să punem în discuţie chestiuni streine de obiectul cronicei noastre, e semn că vina nu este atît a noastră, cît a autorului care nu ne-a înălţat deasupra materialului jurnalistic al cărţii sale. Şi într-adevăr, puţinele pagini frumoase, cîte încă se găsesc în noua culegere, sînt înăbuşite de o mare amărăciune dăscălicească exprimată ca atare, de un năduf, care pedepseşte tot ceea ce ţine de

şcoală, profesori şi elevi de-a valma. Iată, de exemplu, această pagină, în care se vede bine că vorbeşte un om, pus din greşeală, din greşeală faţă de firea lui, să fie profesor şi care, de aceea, nu se poate înţelege nici cu copiii :

„Dar pentru ca să pot spune tot ce-mi stă pe cuget, trebuie să mă înfăşur cu nemţească pedanterie în mantaua ocrotitoare a omului care a purtat perucă şi a năzuit să smulgă adevărul din mîna încleştată a lui Dumnezeu. Zice aprigul Lessing că spre binele multora, francheţa e o datorie chiar cu primejdia de a trece drept un necioplit şi un amoral, un maţe pestriţe, un incapabil... *Zum besten der Mehreren, freimütig sein ist Pflicht!...*

De ce atîta zarvă şi mîhnire cînd cineva, un om de inimă a lovit cu pumnul în masă şi a strigat că şcoala tîmpeşte, dezonorează, calcă-n picioare tot ce copilul are mai scump, sufletul său plăpînd. Iluştrii mei tovarăşi de odinioară, Limbricul, Pupăza, Tapirul, Păianjenul, omuleţul acela cu neg în vîrful nasului, batjocura claselor şi rîsul tîrgului, căţeaua ceea şchioapă, ţingăul acela mărginit şi rău, căruia i-ar fi stat aşa de bine calfă într-o frizerie de barieră, beţivul ăla care cerşea elevilor ţigări şi celălalt pe care părintele unui copil a dat să-l ia de turul nădragilor în plină cancelarie, şi vipera ceea în veşnică zvîrcolire, şi berbecele cela prins cu sacul la coteţul de găini, toţi, toţi, de-ar vrea să se mărturisească măcar odată, de-ar putea să plîngă în genunchi ca beţivul Verlaine, dimineaţa, într-o biserică pustie, ar striga : da, noi tîmpim, noi înjosim, noi nedreptăţim copiii, sîntem nişte nechemaţi cu titlul definitiv !... Şi de aş mai păstra şi azi caietul meu de româneşte de acum treizeci de ani, şi terfelogul de istoria omenirii, şi carnetul acela fioros cu toată încîlceala morfologică şi sintactică a limbii în care suspinase pe atunci Samain... De ce nu se înfiinţează un muzeu de antichităţi pedagogice unde toate aceste scule de urgie şi de caznă să stea ca o *Schandestein* medievală, ca o piatră a ruşinii cărturăreşti legată de atîtea fragede grumazuri ?

— Dar tu, Iscariot amabil al breslei noastre, ar putea să strige unul din foştii mei tovarăşi, ai uitat de propriile tale greşeli, de propriile tale înfrîngeri şi umilinţi ?... Colo devale, în ţînţărimea Dunării, dincolo sus, în perdelele tale de cetină, ori în gura Bărăganului unde ai petrecut în capul

gol și smerit, în frig de iarnă, pînă la scara trăsurii, pe un inspector scorțos ?... Ai uitat ?...

— Nu, n-am uitat... Și nici ce mi s-a întîmplat dăunăzi la școala cea falnică unde am venit după atîtea necazuri... Cînd am ieșit pe ușă, clasa răzvrătită a urlat ca un talaz în furtună... Cîțiva au dat cu *huo* ! Mie, belferul care la clasă s-a socotit totdeauna un prieten mai mare, un rîndaș umil, un salahor nerăsplătit care scoboară în adîncuri de puțuri nesleite, pe guri de canale infecte, în morminte cu putreziciuni... Mie, belfer păcătos, dar care în ceasul morții aș putea primi pe piept tăblița de ceară a mumiilor egiptene : n-am lovit, n-am urgisit, n-am ocărît copilul omului și — pe cît m-au ajutat puterile și mintea — l-am luminat..." (*56 de draci*).

Am reprodus pagina aceasta, fiindcă exprimă năduful întreg al omului silit să fie profesor : nu numai dascălii sînt răi — sînt tot atît de răi și copiii, pare a spune pagina de mai sus. Și n-ar fi nimic, dacă, gîndind astfel, d. Botez ar izbuti mai ales să se însenineze în fixarea cîte unui tip omenesc luat din mediul profesiunii sale. Și-ar răscumpăra astfel o atitudine, de a cărei etică profesională n-ar mai putea să întrebe nimeni, nici chiar aceia care n-au să semneze o cronică literară despre *Însemnările unui belfer*.

Dar, de multe ori, literatura acestui al doilea volum de *Însemnări...* ia înfățișarea de răfuială cu foștii colegi, înjosind interesul cititorilor, sau, în cel mai bun caz, de caricatură răzbunătoare, cînd nu e simplu pamflet. Am putea spune că jurnalistul nu disprețuiește nici unul din cîte mijloace jurnalistice cunoaște. Arătînd mai întîi pe cel mai de jos, iată-l într-una din paginile de răfuieli colegiale :

„...eu veneam beat în puterea nopții și adăstam în patru labe la scara liceului pînă venea Zaharia, servitorul cu un ochi albicios ca de gheață ca să mă urce de subțiori pînă sus la odaia de dormit a belferilor ambulanți ?... Și a doua zi, drept bacșiș, eu îi lăsam lui Zaharia în găleata de lături, cocoloașe învelite în jurnal, pentru care se jeluia directorului că el și femeia sa nu s-au băgat la școală țucalagii ?... «He, zi și tu că ți-a lăsat un caș !» îi mîngîia directorul rîzînd... Eu mă duceam în vizită la cele trei dăscălițe, care locuiau la aceeași gazdă, și drept mulțumire pentru cafea și dulceață, le măsuram cu priviri drăgăstoase de malac și zi-

Scanned with OKEN Scanner

ceam : «Fierbe sîngele în mine... clocotește !...» Eu adormeam mahmur cu capul pe masa cancelariei, după un chef pînă în zori, și de sfîrșit de an, cu elevii din clasele superioare ?... Eu, în loc să cercetez măsura și sublimul unui endecasilab din Catul ori Alceu, mă duceam la tîrg după saci cu grăunțe pentru porci, ori de zoană pentru păsări, sau cutreieram mahalalele vîrînd capul din gard în gard după o curcă rătăcită ?... Eu spuneam elevilor la clasă să-și ascută bine urechile ca să audă ce spun, căci eu nu voi vorbi tare, nu-mi pot toci bojocii și gîtlejul pentru un fleac de simbrie ce mi-o dă statul ?... Eu mă jucam în cancelarie cu cataloagele «de-a fripta» ?... Eu aveam pregătită numai una și aceeași lecție de educație morală pentru orice inspecție ?... Eu băteam știfturi cismărești pe marginea catedrei pentru ca oratorul să aibă unde-și zgîrîia labele ?... Eu veneam la școală cu puști și revolvere încărcate și fugăream lumea prin cancelarie cu browningul întins ?... Eu i-am făcut într-o zi servitorului încă un buric cu un glonț de carabină ?... Eu cercetam tezele școlarilor la cîrciumă ori în tren ?... Eu plecam cu stiloul elevului în buzunar, iar cînd venea acasă să mi-l ceară, mă ascundeam ?... Eu trăgeam din țigară pe catedră ?... Pentru mine se ducea birtașul cu jalbă la dregătoria școalelor că nu mi-am plătit mîncarea și băutura ?... Eu am luat parte la conclavul cel de pomină ?...“

„Doi dascăli, oameni cărunți, trecuți de vîrstă, se ponoseau unul pe altul că ar avea sfrenție. S-a făcut atunci un sobor profesoral în cancelaria cu ferestre înalte unde nu se putea privi de la drum. Cei doi împricinați și-au lăsat nădragii, și-au ridicat cămășile și argumentele, și s-a dovedit că numai unul din cei doi dascăli de gîlceavă avea niște bubulițe mici cît gămălia de ac, cît niște bobițe de rouă pe un cotor de postîrnac, meteahnă inocentă și neprimejdioasă ce în limba medicilor se chiamă *hidrocel*. Pe mine m-a prins lumea etc... etc... ?...“ (*Mizilul supărat*)

Un condei de scriitor adevărat, cum este totuși d. Ioachim Botez, nu se putea înjosi mai mult !

Chiar pamfletul oricît de trivial ar fi conceput, devine, între mijloacele jurnalistice și pe lîngă exemplul de mai sus, preferabil, fiind oricum o ținută literară, cuprinzînd, adică, o intenție expresă de deformare a unei realități și nu simpla

Scanned with OKEN Scanner

divulgare de abjecţiuni, după cum văzurăm. Iar pamfletul, se înţelege nu lipseşte dintr-o astfel de carte pe care o alimentează în special înverşunarea împotriva tagmei dăscăleşti şi a şcoalei. Portretul unui profesor oltean, cam intersat de felul său, se face aşa :

„Am ieşit după cină cu omul fără cobiliţă pe uliţele înecate de soare ale tîrgului străvechi. Lălîu şi negru, el îşi tîra alene umbrela curmată peste mijloc ca o viespe uriaşă. Afundat acum ca Arhimede, într-o baie, omul ăsta n-ar fi descoperit decît bolboroseala băşicilor pornind de sub dînsul şi spărgîndu-se pe luciul apei slinoase ; urcat în turnul răcoros din Pisa, el ar cîntări de-acolo doar greutatea în cădere a unei flegme ; iar de i s-ar da, cum cerea Descartes, spaţiul şi mişcarea, el şi-ar întinde doar ciolanele păroase între plus şi minus infinit cu un căscat haotic.

În fizică, el n-a născocit pînă acum decît fărădelegea căderii candidaţilor la examen ; iar în chimie, combinaţia intervenţiilor polivalente.“ (*Omul fără cobiliţă*)

Peste pamflet, autorul nostru se ridică numai pînă la caricatural. Cu o trăsătură sumară, de ordin chiar vestimentar, o anumită profesoară, zgîrcită la note, este „spiţăreasa bătrînă cu o floare albă de cîrpă la chiotoarea hainei“ şi formula revine întocmai sau uşor modificată („doamna cu zîmbet nefast şi floarea sa de cîrpă“) de unsprezece ori în aceeaşi bucată.

Acestea sînt mijloacele literare cele mai folosite, în noul volum, de d. Ioachim Botez şi acesta este mediul omenesc cercetat. De aceea am putut numi literatura sa o literatură strict dăscălicească, dacă luăm în consideraţie lumea prezentată, dar şi dacă privim spiritul ei, literatura d-lui Botez, de data aceasta, spre deosebire de primul volum de *Însemnări...*, ne apare în acelaşi fel. Căci dascălul, ceva-ceva mai ştiutor de carte, are o meteahnă, după care uşor poate fi recunoscut : el citează, cu soroc şi fără soroc, ca să se ştie că e om de carte.

Această apucătură, am observat-o şi în primul volum, dar nici un moment nu ne-am închipuit că ea va luat astfel de dezvoltări în cadrul naraţiunilor d-lui Botez. Cum era vorba despre o carte de debut, ne-am putut zice, că timpul va limpezi talentul neîndoielnic al autorului de obsesiile mediului şcolar ca şi de citatele intempestive, şi le-am trecut

Scanned with OKEN Scanner

cu vederea, deopotrivă. Acum însă, cînd se pare că avem a face cu adevărate deprinderi, este momentul ca autorul să fie făcut atent.

Referinţa la lumea cărţilor, introdusă în mijlocul unei descrieri sau naraţiuni, care la Hogaş însuşi era destul de sîcîitoare, la d. Botez se înmulţeşte cam fără măsură. Numai în *Dascălii de ieri* (patru pagini), lăsînd de o parte citatele, sînt pomenite numele ce urmează : N. Iorga, Herodot, Joseph de Maistre, Guez, de Balzac, Kogălniceanu, Anghel Demetriescu, Ghedem Teodorescu, Bonifaciu Florescu, Ion Manliu, Vasile Păun, Gh. Asachi, Eliade Rădulescu, Aron Densuşianu, Eminescu, La Motte Fouqué, Heine, Villon, Jehan Rictus, Henri de Montherlant, Bacon, Aristot, Goethe, Cervantes, Kepler, Charcot, Ovidiu, Kant şi... Badea Cîrţan ; iar în economia cărţii întregi, citatul în româneşte, în franţuzeşte (şi în franceza veche), în nemţeşte, în italieneşte, chiar în englezeşte este găteala mai fiecărei povestiri, agăţată cam la întîmplare după gustul cine ştie cărei proze erudite la care se va fi gîndind d. Botez. Căci modelul Hogaş, în care referinţa livrescă era numai umanistică, este evident depăşit în aşa măsură, sau în aşa lipsă de măsură, că unele pagini realizează tipul degradat al prozei lui Odobescu.

Astfel că d. Ioachim Botez, atît prin observarea, pînă la robire, a aceluiaşi mediu profesoral, cît şi prin deprinderea eminamente dăscălească a citatelor şi sprijinirii pe autori, deşi foarte supărat pe dăscălime, îi aparţine totuşi mai mult decît poate ar dori.

În legătură cu aspiraţia la o proză erudită, ce rol va fi avut Rabelais, în formarea sau deformarea scriitorului, este şi greu şi nefolositor să se arate acum. Găsim mai nimerit să amintim de scriitorul francez la un alt punct din cronica noastră, cînd va fi vorba despre umorul şi primitivismul situaţiilor din *Însemnările unui belfer*.

Pentru un moment, ca să revenim la ceea ce urmărim, vom observa că lăcomia de peisagiu, din care a ieşit întreaga operă a lui Hogaş, se face încă simţită în această a doua serie de *Însemnări...* Pagini ca *La apa Snagovului*, din prima serie, nu mai sînt, dar oricum autorul nu e altul, aşa că bucăţi ca *Un drum la Rezina*, *O zi la Hotin*, şi *Spre Mohilău* mai amintesc de înzestrarea descriptivă, în adevăr deosebită, cînd

scapă de sub asuprirea păgubitoarelor deprinderi a d-lui Ioachim Botez. *Un drum la Rezina* începe astfel :

„De la Bălți, un drum de fier pornește spre miază-noapte către ținutul Podoliei ; altul o ia domol spre vadurile răsăritene ale Nistrului, încălecînd și scoborînd corhane de clisă unde toamna, lanuri nesfîrșite de floarea soarelui sorb în galbenul lor crud, ca cel din icoanele rusești, revărsatul zorilor portocalii. Cu drept cuvînt, au botezat oamenii de pe aici floarea aceasta *răsăriță*... Sămînța ei cenușie o macină atîta lume prin tîrguri și sate fărîmînd vremea între dinți ; ori o încarcă în saci și o duc la *oloiniță* unde storc din ea toată unsoarea. Sate grămădite pe lîngă cîte-o gîrlă săracă, tupilate de arșiță pe după coaste de lut. înalță turle albe cu un harbuz verde în vîrf, ori cîte o bisericuță sură pe muchea dealului, întinzînd brațe milostive spre megieșii din vale : moara unde vîntul vine din stepă și se înhamă la rîșnița de păpușoi.

Prin locurile acestea m-am abătut în săptămîna luminată. Seninul cerului înflorea ca un stînjenel de apă din verdele proaspăt al dealurilor. De la Șoldănești, cu cît trenul se apropia de apa Nistrului cu coturi lenevoase, cu atît culmile se făceau tot mai sterpe, tot mai albe, de-ai fi crezut că străbați o vărărie. Pulberea albă ca făina de orez joacă în văzduh de pe un deal pe altul ; steiuri ca niște viței bălani zac prăvălite în văi ; copaci pitici se cațără în pietre cu rădăcini încleștate ca niște măsele ; și deodată de pe grohotișurile albe, se prăvale cu hohot cîte un șipot ca o pînză albăstrie de răcoare...“

Asemenea fragmente descriptive sînt încă numeroase în cartea d-lui Botez. O plăcere deosebită îi poartă privirea în căutarea priveliștilor, pe care le preferă cu atît mai mult, cu cît ele sînt mai primitive. Vigoarea naturală a locurilor, ca la Hogaș, dar și a oamenilor ca la d. M. Sadoveanu, pare a fi aspectul pe care d. Ioachim Botez îl evocă mai cu îndemînare din filmul călătoriilor sale. Dar spre deosebire de cei doi înaintași, nu o dată la d-sa apare conștiința intelectuală a naturismului propriu și atunci îl vedem împrumutînd cu tot dinadinsul felul de a fi popular și vorbirea verde, ceea ce strică efectul adevăratului primitivism, realizat cînd și cînd în stare pură, fără intenție anume. Întrebarea : unde sfîrșește sălbăticia expresivă și unde începe vulgarul sau

trivialitatea, pentru un artist, cum este d. Botez, credem că s-ar pune cu atît mai profitabil, cu cît s-ar pune mai des. Căci, după exemplul, se poate zice al lui Rabelais, patronul prozei erudite şi vînjoase totodată, dar nu după exemplul său integral, autorul nostru nu se sfieşte să caute vigoarea şi „verdeaţa" prozei lui în reprezentări oarecum nerușinate; reprezentări însă, pe care, deşi ne oprim a le scoate la iveală, ca să întemeiem spusele noastre, nu putem totuşi să le declarăm chiar triviale şi să le respingem, deoarece o stare reală de umor sănătos le dă o anumită iradiaţie, salvîndu-le.

În sfîrşit, ceea ce ni se pare nouă mai de preţ, în *Însemnările unui belfer* şi ce depăşeşte literatura de excursionist a lui Hogaş, este structura memorială poate în felul aceleia a lui Creangă, în care ni se dau toate elementele, enumerate pînă aci, ale scrisului d-lui Ioachim Botez. Modul spontan cum felurite amintiri se intercalează aproape de la sine în naraţiunea începută, amintiri chemate de cîte o situaţie secundară, de cîte-o replică şi uneori chiar de cîte un cuvînt, impune povestirei sau descrierei, ce ni se face, ca şi frazelor, de care acestea se servesc, o ţinută deosebită de aceea a lucrărilor literare cu un plan bine fixat. Peste faptele din prezent, ce se propun a fi povestite, se prăvălesc din cînd în cînd rezerve memoriale, cu o mai mare cerinţă de a fi exprimate, şi care opresc cursul întîmplărilor anunţate de autor ori de cîte ori se ivesc, astfel că d. Botez pare a avea un frumos dar de povestitor necompozitat, nuvela, ca gen mai precis şi mai construit, fiindu-i interzisă. *Păun groparu*, din volumul de faţă, este, din acest punct de vedere, o compunere, dacă astfel i se mai poate spune, caracteristică: amintirile despre Păun groparu despart ceea ce ni se povesteşte, despre el, în prezent prin cîteva paranteze memoriale, a căror întindere, la un loc, e mai mare decît aceea rămasă desfăşurărilor actuale.

Am spus că fraza se resimte, de asemeni; exemplul fiind mai vorbitor şi, de data aceasta, posibil, îl folosim, luîndu-l din *Cum m-am făcut scriitor*: „Mai pe urmă, cînd ajunsesem la partea a doua a abeţedarului, părinţii m-au mutat la altă şcoală, mai în inima oraşului, cu grădină cu flori, cu scări arătoase, cu clase unde deasupra uşilor scria cu slove de aur numai învăţături alese, cu un rahagiu bătrîn cu ochelari legaţi cu sfoară, adăstînd toată ziua la poarta din dos, lîngă

Scanned with OKEN Scanner

căruciorul lui cu zaharicale, cu monitori mustăcioşi de care tremuram de spaimă, cu un director burtos şi iubitor de băutură, care ne bătea, ne băga slugă fără plată la cocoana sa şi la d-l Spirache socru-său, un bătrîn mititel şi zbîrcit ca o smochină, cu un tartan roşu la gît, mai înainte vreme el însuşi directorul şcolii pe care o dăduse de zestre..." şi autorul, după această digresiune impusă de structura sa memorială, începe altă frază, cu ceea ce în mod firesc trebuiau să continue primele rînduri ale celei reproduse de noi. „Aici, la şcoala aceasta, am încercat cea dintîi dezamăgire" etc., etc.

În concluzie, aşadar, d. Ioachim Botez este un povestitor dăruit, din linia lui Creangă, şi mai ales un descriptiv foarte înrudit cu Hogaş, dar căruia, spre înălţarea talentului său, în care credem, îi dorim să se scuture de mîlul obsesiilor şcolare... mizilene, ca şi de citatele în adevăr belfereşti.

I

„PAJERE"

Parte din versurile lui Matei Caragiale şi anume „primele 13 poezii (după indicaţia d-lui Perpessicius care la sfîrşitul volumului face o notiţă bibliografică) au apărut în *Viaţa românească*, an. VIII, nr. 3, mart. 1913". Sînt, aşadar cu mulţi ani anterioare faţă de nuvela *Remember* (Cultura Naţională, 1924), şi romanul *Craii de Curtea Veche* (Cartea Românească, 1928). Încît scrierile în proză, deşi ulterioare, prin faptul tipăririi în volum mai înainte de culegerea versurilor, au înlesnit cititorilor o anumită idee despre înzestrarea scriitorului, o anumită imagine la care e firesc a raporta, peste cronologia producerii lor, versurile din *Pajere*. Ţinînd socoteală de proza cunoscută publicului de azi mai întîi, care este înfăţişarea lui Matei I. Caragiale ? Nuvela din 1924 arată pe un autor fără naţionalitate care imaginînd pe misteriosul personaj Sir Aubrey de Vere, simbol al indeterminaţiei sexuale, se complace în a sugera mari drame sumbre, al căror tragic deznodămînt e înfăşurat în neînţelesuri şi tăceri. Metoda scriitorului stă în misterul absolut în care îşi învăluie povestirea şi din care, chiar teoretic vorbind, face izvorul oricărei frumuseţi artistice. Preocuparea aceasta îl rupe din şirul scriitorilor români, pentru a-l arăta ca descendent din seria istorică Edgar Poe, Barbey d'Aurevilly şi Villiers de l'Isle Adam. Vreau anume să spun că Matei I. Caragiale nu are o tradiţie naţională căreia să i se alăture. Nici *Craii de Curtea Veche* nu-l înfăţişează altfel. Personagiile acestui zis roman, figuri de planul întîi, sînt Pantazi, Paşadia şi Pirgu, pe care autorul îi întîlneşte în Bucureştii din 1910. Pantazi este o fantomă de aristocrat strein, a cărui viaţă anterioară întîlnirii cu ceilalţi apare din misterioasele sale divulgări ca un secret fastuos de fabulă, iar viaţa prezentă i se scurge exclusiv nocturn, în tovărăşia celorlalţi şi într-un mediu social adînc vătămat. Paşadia e un turco-

Scanned with OKEN Scanner

greco-sîrbo-român, neam de oameni în decădere, oriental pătruns de admiraţia veacului al XVIII-lea francez pînă la contopire cu stilul acelei epoci de cultură, făptură putredă şi semnificînd prin aceasta punctul suprem şi declinat al civilizaţiei apusene. Pirgu e fatalitatea amîndorora : duhul descompunerilor morale. Iar Bucureştii din 1910, oraş al desfrîului şi al tuturor decrepitudinilor, Sodomă destul de estompată în contururile ei de viaţă pentru a putea fi recunoscută ca Bucureştii din 1910, e un local de noapte şi locuinţa degeneraţilor Arnoteni. Oamenii sînt alături, alcătuiri de ceaţă ; faptele lor — amintiri ale autorului. Nimic deci consistent. Tragedie fără tragism, adică povestită şi nu întîmplată, sugerată şi deloc văzută. Şi peste tot, ca şi în *Remember*, o lipsă de naţionalitate a eroilor, dar şi a povestitorului, care pare drept ultimă consecinţă, la Matei I. Caragiale, a acestei arte rotunjită în afară de concret.

Cu *Pajere*, imaginea aceasta de scriitor fără naţionalitate nu suferă nici o modificare. Căci deşi versurile culegerii adună chipuri din trecutul nostru istoric, totuşi tonul lor, aerul de lucru versificat în marginea unei lecturi, curiozitatea intelectuală pentru voievozi, domniţe şi cronicari, lipsa de adeziune sufletească, de căldură şi patetic, totul face ca *Pajere* să pară referatele versificate, corect versificate, ale unui marchiz (să zicem) despre stările româneşti de acum cîteva sute de ani. Trecutul nostru războinic mai mult ca trecut, ca orientare romantică a scriitorului, decît ca al nostru, ca un concret de simţire românească, a atras pe Matei I. Caragiale. Dealtfel atît *Remember* cît şi *Craii de Curtea Veche* se încadrează în aceeaşi perspectivă de trecut glorios, valoare general omenească, abstrasă oricărei naţionalităţi ; iar ca trăsătură pozitivă incontestabilă rămîne rezultatul de meşteşugar al cuvîntului, de artizan mai mult decît de artist, de versificator mai mult decît de poet. Ca exemplu, iată *Prohodul războinicului :*

Din goană-l săgetară trădat într-o strîmtoare
Şi-n adîncimi de codri, sub ceru-nnegurat,
Crunţi vînători de zimbri urlînd i-au înălţat
O schelă uriaşă de prăzi şi de odoare.

Şi trupuri răstignite şi tigve rînjitoare
Şi prunci zdrobiţi şi roabe cu sînul spintecat
Se zbat în gheara morţii pe rugu-nsîngerat
Ce-n vîrfu-i poartă leşul înţepenit călare.

În purpura înfiptă pe zalele-aurite
Cuceritorul pare urdiilor cernite
Un falnic zeu ce cată să se avînte-n nori.

Şi ne-mpăcaţi în juru-i cu suliţele-ntinse
I-arată către zare pletoşii luptători
Cum ard îngenuncheate cetăţile învinse.

II

85 DE ANI DE LA NAŞTERE

E probabil că un număr de antinomii să fie ultima cunoaştinţă, pe care natura inanalizabilă a unei opere o cedează atacurilor criticii. Dincolo de ceea ce inteligenţa critică mai poate fixa, se află cu alte cuvinte sunetul, gustul sau culoarea originalităţii artistice, care ni se semnalează prin refuzul de a se lăsa cunoscută intelectiv. Dar pînă la resimţirea acestui refuz, antinomiile unei viziuni artistice sînt elemente încă analizabile.

Dintre ele cea mai observată pînă azi este şi cea mai frecventă. Ea priveşte raportul nou dintre *natură* şi *cultură*, stabilit de un creator. Opera clasică aspiră prin mişcarea intrinsecă a naturii să devină cultură, în timp ce opera modernă îşi primeşte identitatea de la mişcarea inversă de prefacere a culturii în natură. Felul cum printr-un dublu proces, termenii numitei antinomii se caută reciproc spre a se disimula unul sub altul, gradul disimulării lor şi deci prevalenţa unuia dintre termeni lasă însă criticii, fie şi respinsă de taina inductibilă a creaţiei, destul spaţiu pentru construcţii proprii.

Din acest punct de privire, ca şi din altele, de alt fel, Matei Caragiale este un modern. Spectacolul operei lui, dincolo de amurgul fastuos, dar fatal, al unei lumi în declin, dincolo de aurăriile de sub care descompunerea morală îşi

Scanned with OKEN Scanner

exaltă aburii fetizi, dincolo de rafinamentul corupției vieții, propune contemplării noastre valoarea pură a convertirii culturii în natură. Matei Caragiale aparține acelei restrînse categorii de scriitori care au făcut din artificiu și fabricație materia naturală a creației lor. De aceea raportarea scriitorului la semenii lui, la unii faimoși artificieri ai literaturii, la o „familie de spirite", pe care el singur o reprezintă la noi, nu este o zadarnică cercetare de „izvoare", ci mijloc de a-i defini figura interioară. Edgar Poe, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam și Huysmans, cu opera și concepția lor despre opera literară, luminează identitatea dintîi a marelui nostru Matei. Estetica artificiului și a misterului, ca și a mai tuturor derivatelor acestor forme de existență, îl indemnează tot atît de congenial.

Am greși însă dacă l-am privi numai ca însumabil unei anumite tipologii scriitoricești, care nu mai cuprinde în conturul ei întreg pe nici un alt scriitor român. Ar însemna să-l scoatem într-un fel din istoria literaturii noastre, privindu-l poate ca pe un străin, scriitor doar de limbă română. Dar istoria literaturii noastre nu-l cedează atît de ușor. Fără nici o referință la momentele din istoria națională, reprezentate în *Sonete* și *Craii de Curtea Veche* cel puțin, fără amintirea copleșitoare a acelui București de la începutul veacului al XX-lea, tîrg sumbru, decăzut și mocirlos din cauza revărsărilor Dîmboviței și a cinismului fanariotic, fără nici o indicație de timp și spațiu național, literatura noastră și-l păstrează, am spune, inalienabil prin puterea unei conduite stilistice proprii.

Critica de azi pare să nu se mai intereseze de ceea ce stilul scriitorilor, cercetat sau nu, îi spune totuși. E felul ei de a se lipsi de un spor de cunoaștere. Valoarea operei lui Matei Caragiale scade însă dacă nu i se intuiește alcătuirea mai mult decît convergentă, poate intimistă, înțelegînd prin aceasta că viziunea și expresia i se comandă reciproc. Atît de concrescute sînt la el valorile zise interne și externe ale scrisului, încît este deopotrivă probabil ca, scriind, ideația să-i fie adus cuvîntul și totodată cuvîntul însuși să-i fi promovat ideația. Vechimea evocărilor răspunde în culoarea arhaizantă și chiar desuetă a limbii folosite și, cu aceeași funcție estetică, rostogolirea frazelor, totdeauna somptuoasă, și mai cu seamă compunerea lor după un desen de mai înainte

Scanned with OKEN Scanner

stabilit, în lăuntrul căruia știința epitetului dublu și triplu pare învățată din vechi *retorici*, îl face solidar cu o neîntreruptă tradiție a literaturii noastre.

E vorba de acea veche și caracterizată formă scriptică a limbii române, care, provenind din scrierile anticilor ca și din studiile de retorică asupra lor, constituie la noi unul dintre cele mai urmate tipare stilistice. În proza descriptivă, scriitori ca C. Negruzzi, N. Filimon, Ion Ghica, Al. I. Odobescu, Calistrat Hogaș, după acesta Matei Caragiale, urmat la rîndul lui mai puțin de un Ioachim Botez și îndeosebi de contemporanul nostru Geo Bogza, au dat viață și au ilustrat cu nuanțe particulare tiparul retoric al expresiei literare. Dacă Flaubert are, cum observă Proust, „geniul folosirii adverbului", Matei Caragiale mînuiește genial măiestria dublei și chiar triplei adjectivări, înconjurînd astfel substantivele-suverane de o adevărată curte determinativă ; și știința lui e fără seamăn de a scoate din organizarea scriptică a exprimării pe spații largi, savante alcătuiri curbe, retorsiuni și totuși echilibruri sintactice nemaiîntîlnite. Cu acestea, el este creatorul unui magnific balet frazeologic, în evoluția căruia aproape că nu mai recunoaștem canoanele stilistice primitive.

Matei Caragiale instruiește ca nimeni altul asupra vocației culturii de a se preschimba în natură.

Scanned with OKEN Scanner

De cîte ori întîlnim numele d-lui Emanoil Bucuța, dintr-o amintire care este a tuturor tinerilor noștri poeți de pe la 1922, ne vin mereu în minte aceleași versuri din *Florile inimei* (1921) pe care vremea nu le-a putut desface de admirația noastră. O poezie, care interzice îndoiala, țîșnește — dacă nu abundentă —, în orice caz, cu putere dintre ritmuri și cuvinte colțuroase ca scînteia din cremene. Meșteșugul acesta de a scoate încîntări poetice din cele mai aspre materialuri era la acea dată al d-lui Bucuța singur. Cine a citit *Vedenii* și a mai putut uita acea viziune în care strălucesc „coifurile de stele“ ale unor cruciați, ieșiți din „cercevele“ și afundați „în lungile oglinzi“ ? Cine dintre poeții de atunci nu-și amintește versurile :

Se izbesc în țărmi crestați, de ghiață,
Vechi corăbii cu catarg de-argint
Și deschid piezișe pînze-n ceață
Pentru rătăcirea lui Peer Gynt.

Sus pe munți, plîngînd în palme plînsu-și
Aplecați pe fugătorul duh,
Stau căutători de sine însuși
Într-o glugă verde de văzduh,

Sau răsar în blăni lățoase regii
Duși spre-Apus de dorul altei vieți
Cu pescarii crîncenei Norvegii,
Chiciură și țurțuri la lopeți.

(Vedenii.)

Aceste versuri nu sînt cîntătoare ; dimpotrivă, se lovesc între ele, scrîșnesc, dar și scapără ca pietrele sparte în mîini pricepute. Ele cuprind o viziune a *Hotarului intangibil*, a unui

ideal căutat deopotrivă de cruciaţi ca şi de corăbierii poeziei, dar neajuns decît cu gîndul care îl întrevede. Într-acolo ar porni însuşi poetul, dacă armura grea de versuri nu l-ar împiedica :

M-am rătăcit şi azi în tinda sură,
Cu paveze, cu lănci, cu cai de schijă
Şi am intrat în vechea mea armură,
Legat în şine şi în plăci, cu grijă

Dar cînd să ies din ea, oricît m-aş zbate
Nu-i chip, şi mintea în deşert suspină
Că stă cu alţii întorşi din cruciate
În cuie şi-n curele de rugină,

Iar tu m-aştepţi zadarnic la răspînte,
Pe unde trec uşori viteji la luptă
Şi-avea şi sufletul să mi se-avînte.

Eu am rămas proptit în halebardă,
Sub coiful meu închis, cu faţa suptă
Şi singuri ochii dăinuie să ardă.

Cum însă nu avem de vorbit despre poezia d-lui Emanoil Bucuţa, ci despre o carte de proză, ne mulţumim numai a fi pus cititorilor noştri sub ochi aceste două citate din poetul care n-a putut dispărea nici în volumele ulterioare, de proză totuşi. Căci d. Bucuţa tratează naraţiunea ca un poet ce este cu mijloace specifice poeziei, fără a se îngriji prea mult de conturul personagiilor, de veridicul întîmplărilor ca şi de claritatea expunerii. În *Legătura roşie*, cea dintîi povestire a d-sale apărută după versurile din *Florile inimei*, personagiile nici nu au nume. O ceaţă, distribuită înadins peste figurile lor, le acopere trăsăturile de identitate, deşi situaţiile par limpede gîndite. Iar în romanul *Fuga lui Şefki*, cu toate că oamenii încep să poarte cîte un nume, nu putem vorbi de mult mai multă preciziune. Dacă estompa nu mai şterge înadins marginile situaţiilor ca în *Legătura roşie*, stilul uniform, de o nobilă uniformitate, care provine din grija neobosită a celei mai literare exprimări, confiscă atenţia cititorului care astfel pierde din vedere deosebirile dintre oameni sau felurimea situaţiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Despre *Capra neagră*, vom spune acelaşi lucru, preocuparea de efect poetic şi de stil artistic întrece pe aceea de simplu povestitor al unei drame omeneşti.

Prozatorul a rămas cu ţinuta de poet. De aceea scrierile în proză ale d-lui Emanoil Bucuţa par mai mult nişte vaste poeme în proză, dar în felul de poeme în proză narative care, pe amatorii mai rafinaţi, chiar îi pasionează. Vorbim de amatori, pentru că arta scriitorului nostru e scoasă din dificultăţi şi nu din ceea ce e la îndemîna oricui. Dacă n-ar fi decît dificultatea unei sintaxe personale, răsucită şi mai ales cu legături lungi care solidarizează cîte un rînd cu pagina întreagă, care îl cuprinde şi tot ar fi nevoie de acest cititor încercat pe care îl numim amator. Dealtfel, s-a observat că versurile reproduse mai sus nu-şi cedează frumuseţea nici ele oricui şi la întîia lectură. D. Emanoil Bucuţa poate fi socotit de aceea ca primul nostru „poet dificil", care, trecut la proză e şi un „prozator dificil". Dar cînd felul său ne devine, prin stăruinţă, prietenos, cînd sintaxa personală ni se deschide după un bun număr de pagini atunci ne răscumpără de osteneli un deosebit talent descriptiv, a cărui putere urmăreşte pe cititor cu marea lui strălucire. Autorul *Caprei negre* coboară din acest punct de vedere, al prozei artistice şi descriptive, din neamul lui Odobescu, decît care, fiind mai complicat, mai dens, adică mai modern, este şi destinat unui număr mai redus de admiratori. O asemenea înzestrare, a dus pe scriitorul nostru, către literatura etnografică, aşa cum este *Fuga lui Şefki*, cum este *Românii dintre Vidin şi Timoc*, dar mai cu seamă către literatura turistică din *Capra neagră* care încadrează ultima naraţiune a d-lui Bucuţa. Dacă sînt aspre ca şi munţii prin care se urcă, descrierile d-sale au piscuri tot atît de dese.

Autorul *Caprei negre* e un scriitor care trebuie urcat.

Citirea prozei sale e un examen final de cititor calificat şi, fiindcă veni vorba de turism, e chiar o performanţă.

Scanned with OKEN Scanner

I

Din punctul de vedere al teoriei stilului (chestiune pe care o ridică opera acestei scriitoare*), este interesant un scriitor contemporan, ale cărui sugestii critice fac posibilă o nouă discuţie asupra chestiunii. E vorba de Camil Petrescu. De la el a pornit şi o mişcare de a se înlocui unii termeni ai vechiului vocabular critic.

În orice scriere a sa, fie în versuri, fie în proză, Camil Petrescu este perfect identificabil. De sub înfăţişarea eterogenă a activtăţii sale, radiază dintr-un centru, care nu poate fi localizat, o putere de încredinţare că cititorul nu e înşelat, o dogoare continuă care dă bănuiala unei ascunse incandescenţe, o vădire de viaţă arzătoare, a cărei prezenţă la scriitori se numea altădată „sinceritate", „naturaleţe", sau „adevăr", dar căreia Camil Petrescu i-a zis „autenticitate".

Pe baza acestei realităţi personale a scris el în cele mai deosebite genuri ; transformînd-o în concept, a făcut între altele şi critică literară. În ce cărţi anume şi-a deosebit scriitorul nostru preocupările atît de felurite nu s-ar putea spune decît aproximativ. Căci volumului de eseuri critice *Teze şi antiteze* i-a dat ca subtitlu „viaţa romanţată a unui deceniu literar", iar unuia din romanele sale, *Patul lui Procust*, i-a lărgit rostul cu diverse dezbateri, una filozofică şi alta critică, aflîndu-se astfel cam în situaţia lui Marcel Proust, care nu zicea scrierilor sale „romane" decît cu greu.

Ca să ştim aşadar ce însemnează „autenticitatea", ne putem adresa romanului amintit. Într-o notă de o pagină, autorul sfătuieşte pe Doamna T. să scrie, ca să salveze de la

---

* Acest text face parte din *Introducerea* la antologia *Literatura română contemporană*, Ed. Dacia, 1943, pag. 145—148. În afară de el toate celelalte texte au fost reluate în *Pagini de critică literară*, vol. I şi II, Editura pentru literatură, 1968. Scriitoarea analizată mai înainte este Hortensia Papadat-Bengescu.

Scanned with OKEN Scanner

pierdere „un complex de experienţă". La întrebarea acesteia „cum să scrie ?", i se răspunde : „Luînd tocul în mînă, în faţa unui caiet şi fiind sinceră cu d-ta însăţi pînă la confesiune". Talentul nu are ce căuta ca preocupare, deoarece, „nici unul dintre marii scriitori n-a avut talent". Teama interlocutoarei de lipsa „stilului frumos" atrage numaidecît replica : „Stilul frumos, doamnă, e opus artei... E ca dicţiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în ştiinţă" ; cît priveşte scriitorul, el „e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate, ceea ce a simţit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie."

Cum bine se înţelege, Camil Petrescu răspunde tendinţei estetizante la extrem cu recomandarea dîrză a lucrului artistic spontan. Grija scrisului frumos e „calofilism", iar exprimarea directă sau spontană — „autenticitate". Poziţia se precizează mai ales în eseul *Amintirile Colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului* (în *Teze şi antiteze*) ; se laudă în operă „contactul originar cu viaţa", adică ceea ce rămîne nefalsificat de exprimare, valoarea artistică a „autenticităţii" ; se respinge felul academic, rece, abstract, „înfrumuseţat" ; şi se justifică în cadrul culturii noastre mişcarea de a se instaura o estetică a vieţii concrete : căci acţiunea junimistă ne-a dus la „sacrificarea autenticului, a pateticului, a străfundurilor psihologice, aproape dureroasă. S-a supraevaluat o caligrafie stilistică al cărei farmec stăpîneşte azi toată intelectualitatea ieşită din şcoala românească."

Aceste însemnări, în contra caligrafiei stilistice, au fost şi sînt încă urmate. Însuşi Camil Petrescu, cel dintîi, s-a condus în opera sa de scriitor de noua regulă ; a părăsit preocuparea de stil, îngrijindu-se numai de adevărul cuprinsului. Să deschidem romanul din care am desprins teoria literară de mai sus, dar să-l deschidem la întîmplare : „Mi s-a oprit o clipă sîngele sub piele ; am avut pentru mine însumi un gest de dezolare. Mi-am spus, vorbind în gînd ca un desen pe aceeaşi culoare, că pentru nimic în lume nu aş putea să cer lui D. un serviciu, acum, după ce fusesem prietenoasă cu el" ; iar altundeva : „...trebuie să mă întrerup (dintr-o lectură, *n.r.*). Mă trag gîndurile ca o apă. E ceva care răspunde din mine. Propria mea viaţă şi întîmplările

Scanned with OKEN Scanner

pe care le știu trecute se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui. O lacrimă adevărată provoacă totdeauna alta, în alți ochi, pe deasupra rațiunii, instinctele se cheamă, și înțeleg acum că și amintirile altora și ale tale își răspund din inconștient, cum își răspund paznicii sau cîinii din noapte. În camera asta ca o insulă în căldura zilei, gol, aș vrea să fumez mereu și să gîndesc cu o voluptate de neîntrerupt. În 1926... în 1926... Dar cum, trebuie să citesc mai departe."

Alegînd orice pagină din *Patul lui Procust*, cine se va putea gîndi că autorul și-a îndrumat mereu confrații să disprețuiască stilul ? Putem chiar coborî la înțelesul de „frază" al stilului, părăsind pe acela de expresivitate, singurul adevărat, și totuși mai niciodată scriitorul nu e incorect. Camil Petrescu este delectabil în orice privință, chiar aceea a scrisului propriu-zis, pînă într-atît un puternic instinct artistic subvine la nevoia stilistică în care teoria îi lasă literatura. El reprezintă la noi, din acest punct de vedere, cazul literar André Gide, care în *Journal des Faux-Monnayeurs* teoretizează stilul „fără interes de suprafață, fără nici un relief", exprimarea „plată", felul „banal", pentru ca în romane instinctul expresivității, pe care și-l respinge, să apară totuși chiar în frază. Scriitorului nostru i se potrivește așadar vorba criticului Yves Gandon despre Gide : „André Gide ou le style sans style", după cum aceeași vorbă se potrivește oricărui scriitor original.

În pură teorie, nici nu este nevoie de instinctul artistic care salvează, deoarece factorul moral atît în aspirația la „stil" cît și în aspirația scriitorilor originali la „fără stil" rămîne tot voința artistică. Iar cît privește pe neînzestrați, această voință, fie într-un sens, fie în celălalt, devenind aparentă, e deopotrivă de urîtă și se numește la ei, sau stilistică sau incorectitudine simplă. Rătăcirile mai toate în această chestiune vin din confundarea stilului cu stilistica : unul scrie numai cu preocuparea de a fixa tipuri de oameni și face stil fără să vrea, altul însă își lustruiește cuvintele, împodobește frazele cu adaosuri din afară, le cultivă, le grădinărește și face numai seacă stilistică. Meșteșugul acestuia nu e deloc nobil. Împotriva lui se reunesc toți oamenii de gust. Dar nu urmează nicicum că dezinteresarea artistului de formă e mai nobilă decît interesarea peste măsură.

Scanned with OKEN Scanner

II

UN PROZATOR APROAPE NOU

De mulţi ani de zile, d. Camil Petrescu, scriitorul foarte înzestrat şi cunoscut, absorbit pînă la indisponibilitate de studii specioase, făcea impresia a-şi fi încheiat cariera de romancier. Spre părerea de rău a cititorilor, se mulţumea a rămîne autorul *Ultimei nopţi de dragoste — întîia noapte de război* şi al *Patului lui Procust*, amîndouă — scrieri pe drept apreciate în cercurile de opinie publică mai cultivată. Romanele menţionate făcuseră cunoscut un temperament patetic şi comunicativ, fără a fi sentimentalizat, temperament în adevăr puternic, deşi, substanţial vorbind, fără o deosebită bogăţie. Motivul fundamental, de care ţine valoarea celor două romane, e aproape acelaşi, oricît am crede altfel datorită fie afabulaţiei, fie expresiei totdeauna originală.

Iată însă că d. Camil Petrescu, după mulţi ani de reţinere literară, în care timp filosofia şi nu ştiu ce matematici superioare îl iluzionau (şi încă îl mai iluzionează spre paguba admiratorilor) asupra sterilităţii sale, care fără nici o îndoială că intră în compunerea acestui remarcabil şi complex talent, iată însă, zicem, că d-sa reapare cititorilor de literatură cu *Moartea pescăruşului* (*Revista fundaţiilor regale*, ianuarie 1943). Totul este aproape nou. Dacă n-ar fi poetul Ladima, cunoscut cititorilor din *Patul lui Procust*, am crede că ni se prezintă un nou prozator. Din analist subtil şi perzistent, d. Camil Petrescu a devenit un descriptiv şi un colorist cu totul savuros. „Singur în luntre Ladima hoinărea pe imperiul bălţii. Era o beţie fără seamăn, în pătrunderea aceasta lină printre tufişuri şi scorburi de salcie. Apa mlaştinii noroioasă, se limpezea mai apoi într-un verde greoi, încărcat de esenţe tari... Intra prin cotloane scurte... trecea pe sub liane de apă şi aştepta... necontenit. Nici el nu ştia ce aştepta, dar i se părea cu neputinţă ca din imensa singurătate să nu se ivească vreun duh al apelor, de dincolo de lume. Mirosul iute al mlaştinii îi irita puţin respiraţia. Se simţea privit de ochi nevăzuţi... I se părea că există fiinţe de dincolo, a căror făptură nu poate fi deslușită de stuh şi sălcii, cum nu poate fi

deosebită culoarea şarpelui de a frunzişului. Cîte o scorbură groasă şi înclinată de salcie, lovită de trăsnet, aducea un nou fior de singurătate. Din cînd în cînd păsări mici de apă, speriate, îşi luau zborul. Dar cele mari rămîneau sfidătoare parcă... Cîte un cormoran, ca un vultur negru, cu labele şi ciocul galbene, aştepta aproape să treci pe lîngă el. Dar îndeosebi era un ochi de baltă, către care totdeauna Ladima se ducea întins ca o făptură fascinată. După ce se strecura cu greu prin vreo două gîrle întrerupte de sălcii răsturnate pieziş, cu încolăcituri năpraznice de brădiş şi liane, şi după ce luneca lin printr-un cotlon îngust şi scurt ca un gang, se deschidea dintr-o dată o privelişte fără seamăn. Era ca o arenă circulară, mare cît un stadion, înconjurat într-o parte de un zid de stufişuri şi liane, iar de cealaltă de un şir de sălcii cu trunchiuri groase şi de necrezut roşcate. Le erau coroanele scurte ca un pămătuf cenuşiu-alb de generaţii nesfîrşit mai tinere, crescute ca lăstarii pe trunchiul bătrîn şi buhăit.

Pluteau pe apă ancorate cu lungi ţevi de plută moale ca de un cauciuc verde, foile uriaşe cu carnea grasă şi geometric întinsă, acele tipsii rotunde şi uşoare care sunt frunzele de nufăr, iar pe ele, oferite singurătăţii şi soarelui de duhul nămolului, florile învolte ca trandafirii galbeni cu miez portocaliu. Era un covor întreg, lin aşternut pentru picioarele diafane ale unei zeităţi aeriene. Jumătate din luminişul de apă zăcea acoperit de nuferi, iar o bună parte din rest ofereau, ca o lintiţă, un «model redus» de nuferi, crini de baltă, cu florile portocalii-roşii, deschise ca trandafirii sălbatici. Era o întrecere suavă de culori tari, ca nişte ţipete de dincolo de lume, într-o singurătate pătrunsă de ea însăşi. Deschis, un panopticum vegetal. Ladima lăsă cele două lopeţi scurte ale luntrei lui în formă de coşciug şi aşteptă... Uneori treceau, de necrezut reale, lin, ca purtate, nişte semne de întrebare, subţiri, înalte ca de o palmă, pe oglinda verzuie a apei. Erau răţuşte care pluteau pe sub apă doar cu capul afară, de-a curmezişul gîrlei. Pluteau atît de lin că pe urma lor nu mişca nici o undă... Alteori semnul de întrebare era mai înalt, lăsa în urma lui o dîră argintată... Trecea cîte un şarpe de apă grăbit."

Scanned with OKEN Scanner

Dacă mai adăugăm la gustul descripţiilor de acest fel, modul narativ direct şi observaţia epică aşa cum au practicat-o romancierii realişti, interesanta evoluţie în care se află d. Camil Petrescu, ar putea fi cuprinsă aşadar în formula dublă: de la Proust la Balzac şi de la Camil Petrescu la Mihail Sadoveanu.

III

PIRANDELLO ŞI CAMIL PETRESCU

La apariţia fragmentului de roman *Moartea pescăruşului*, am notat ceva în revista noastră despre puţina materie de viaţă a prozei d-lui Camil Petrescu. În adevăr, scriitorul acesta are pînă azi două romane, dar, substanţial vorbind, o singură preocupare vrednică de luat în seamă: ceea ce reţine pe cititor din amîndouă scrierile este freamătul aceleiaşi gelozii neputincioase. Paginile respective sînt arzătoare, comunicative şi, în definitiv, puternice: restul — umplutură psihologică, strategică, sportivă, filozofică şi critică. La apariţia acestor romane, se mai putea scrie ceva, cu titlul *Proust şi Camil Petrescu*, în referire la formula de roman în care se complăcea autorul. Mai tîrziu scriitorul încearcă, în *Moartea pescăruşului*, formula naraţiunii directe ca să prezinte un fel de anti-Pană Trăsnea Sfîntul. S-ar fi putut scrie în noua împrejurare o notă cu titlul *Balzac, Brătescu-Voineşti şi Camil Petrescu*. Nu altfel procedase dramaturgul. Drama *Suflete tari* fusese prilej pentru un comentar critic *Stendhal şi Camil Petrescu:* comedia *Mitică Popescu* — pentru unii *Caragiale şi Camil Petrescu*. Noua comedie *Iată femeia pe care o iubesc* dă criticii posibilitatea unei note cu titlul *Pirandello şi Camil Petrescu*. Ocazia n-ar fi lipsit să se scrie şi un *Husserl şi Camil Petrescu*, dacă sistemul său de gîndire, sub forma unui op compact, n-ar fi fost încredinţat, din teama de eventicanului. În sfîrşit numeroasa operă a d-lui Camil Petrescu este opera unui scriitor steril şi livresc, puţina ei materie de viaţă palpitînd sub cel mai foios jurnal de lecturi. Dar pa-

radoxul mai însemnat încă este că autorul acesta, la care sugestia livrescă domină şi decide, a formulat, mai înainte de a-şi scrie cea mai mare parte a operei, dezideratul vieţii celei vii a creaţiilor literare, sub numele de „teoria autenticităţii".

IV

Camil Petrescu a dispărut dintre noi de şase ani. El ne-a lăsat însă o operă literară întinsă, pe care regimul nostru de democraţie populară a prefăcut-o în fapt viu al conştiinţei publice. Ediţii repetate în zeci de mii de exemplare, studierea ei în învăţămîntul mediu şi superior, precum şi studii critice speciale îi comentează valoarea şi-i adîncesc cunoaşterea. Încît condiţiile ce i s-au creat oficial dimpreună cu atmosfera de valorificare a culturii române în genere, fac din această cuprinzătoare operă de scriitor un factor de educaţie multilaterală a tineretului.

Poet, romancier, dramaturg, critic, eseist şi filozof, Camil Petrescu are pînă la 23 August 1944, în opera lui, un miez de foarte aprinse contradicţii care toate reflectează cu mare încordare polemică dezorientarea unor spirite în perioada dintre cele două războaie mondiale. În acea epocă tulbure, formele de descompunere ale societăţii burgheze se traduceau în artă şi literatură printr-un individualism anarhic, închis în sine şi fără soluţii. Atitudinea polemică a celor mai alese conştiinţe, printre care se afla şi Camil Petrescu, nu ducea aproape pe nimeni, în afară de fruntaşii muncitorimii, la concluzia social-politică firească. De aceea însuşi autorul *Ultimei nopţi de dragoste, întîia noapte de război*, al *Patului lui Procust* şi al semnificativului volum de *Teze şi antiteze* rămînea să dezbată, cu oricît talent, probleme strict individualiste. Scriitorul se cheltuia în teorii şi acţiuni privind rolul salvator pe care l-ar fi avut intelectualii în viaţa socială conform teoriei aşa-zisei „noocraţii" ; nu ezita nici să-şi alcătuiască o doctrină idealistă, căreia îi zisese mai întîi „noua structură", iar apoi „substanţialism". În toate manifestările lui de creator şi teoretician, Camil Petrescu cel de pînă la

Scanned with OKEN Scanner

23 August 1944 combate direct societatea burgheză în polemici memorabile, dar mai cu seamă o respinge indirect prin retragerea în sine, în conştiinţa proprie. Faţă în faţă numai cu sine, el a putut analiza stări sufleteşti în chip strălucit, dar neliniştea spiritului şi ascuţimea analizei socotite ca valori în sine erau departe de a constitui o soluţie a controversei lui fundamentale. Revoluţia socialistă din ţara noastră a pus acest spirit agitat în faţa problemei unice şi reale. După 23 August 1944, scriitorul constată că înlocuirea vechii societăţi prin societatea construită pe ideea de muncă îi anulează nefericirea.

Camil Petrescu îşi dă seama de rătăcirile romanului individualist şi subiectiv, pe care îl practicase pînă atunci, şi îşi pune ca ideal de scriitor romanul obiectiv. Din orientarea talentului său la lumea obiectivă, a ieşit un valoros roman românesc în spirit revoluţionar : *Un om între oameni.*

Nu e dar nici o mirare că publicul imens de cititori, creat în ultimii douăzeci de ani, îl cer în ediţii numeroase, şcolile îl propun ca autor clasic, iar cercetătorii literari îl comentează în studii speciale. După aceşti şase ani, cîţi au trecut de la moartea lui, opera i se înscrie într-o perspectivă tot mai largă de interes public.

Scanned with OKEN Scanner

[OSCAR WALTER CISEK]
UN SCRIITOR ROMÂN DE LIMBĂ GERMANĂ

După Francisc Şirato, între 1930-1940, criticul plastic, ale cărui judecăţi de valoare obţineau creditul, fără de care critica e o activitate inutilă, era Oscar Walter Cisek. Cronicile lui de atunci, apărute de curînd în volum sub titlul de *Eseuri şi cronici plastice* (Ed. Meridiane, 1967), sînt încă după zeci de ani „mărturie a îmbinării dintre hotărîrea judecăţii şi căldura adeziunii", cum constată ca prefaţator eminentul nostru confrate Ion Biberi.

Cartea de azi a lui Oscar Walter Cisek e însă, deşi indispensabilă pentru cunoaşterea omului de cultură, numai un prilej de reamintire a interesantei lui personalităţi. Scriitor bilingv, de origine german, dar român prin educaţie şi cetăţenie, Cisek a fost o apariţie neobişnuită a intersectării sufletului germanic cu realităţile româneşti.

În afară de critica deosebit de modernă privind pictura noastră şi pe lîngă stăruinţa de a răspîndi peste hotare valorile culturale româneşti, opera lui de prozator narativ, de la *Die Tatarin* (*Tătăroaica*), cu care şi obţine Premiul „Kleist", la *Der Strom ohne Ende* (*Fluviul fără sfîrşit*) şi *Von den Toren* (*În faţa porţilor*), iar de la acestea la marele roman *Pîrjolul*, impunătoare reconstrucţie epică a răscoalei transilvănene condusă de Horia, a crescut pe îndelete din peisajul, din istoria şi lumea ţării, a cărei cetăţenie o avea.

Deşi comparat de critica germană cînd cu Knut Hamsun în privinţa evocării naturii, cînd cu Tolstoi ca aptitudine de a intui numeroase tipologii omeneşti, Cisek poate fi cunoscut mai de aproape prin realităţile culturii româneşti, în atmosfera căreia a trăit. Puterea de a reînsufleţi unanim oamenii, animalele şi păsările Deltei suplimentează neaşteptat de original în *Fluviul fără sfîrşit* poezia aceloraşi locuri din Mihail Sadoveanu, după cum cuprinderea maselor ţărăneşti revoltate în *Pîrjolul* se alătură de la sine şi fără riscuri de creaţia lui Liviu Rebreanu. Astfel, scriind chiar în limba germană, el

Scanned with OKEN Scanner

rămîne totuşi scriitor român, fiind neîndoielnic că un critic de la noi va cerceta cîndva originalitatea acestui prozator faţă de Sadoveanu şi Rebreanu.

Dealtfel, talentul lui a şi primit recunoaşteri de mare autoritate. Exceptînd critica hitleristă, pentru care Cisek, fiindcă înţelesese să se cantoneze în lumea noastră şi deci în afara interesului de susţinere a nazismului, era un simplu „scriitor român de limbă germană", Thomas Mann, Hermann Hesse şi Ştefan Zweig îl salută chiar de la debut. *Tătăroaica* era, pentru Thomas Mann, „o foarte frumoasă lucrare solidă" şi celebrul romancier îşi exprima bucuria născută din cunoaşterea intimă („Vertrautheit"), dovedită de Cisek, a „mediului exotic (tătărăsc), a naturii şi umanităţii lui", lăudîndu-l fără nici o reţinere pentru izbînda sa („sein Gelingen") ; Hermann Hesse fusese încîntat de „precizia şi curăţia limbii, ca şi de claritatea" cu care autorul pornea la drum ; iar Ştefan Zweig exclamase : „Ein prachtvoller Anfang !"

Interesat de diferenţe naţionale, fie tătărăşti, fie lipovene, culese de pe ariile de exotism intern ale ţării noastre, autorul unor astfel de naraţiuni îşi declară o componentă etnografică. Din acest punct de vedere, el devine asociabil ca orientare cu Em. Bucuţa, remarcabilul scriitor al *Legăturii roşii*, al *Fugii lui Şefki*, al *Maicii Domnului de la mare* şi al *Caprei negre*.

Pe de altă parte, situaţia lui literară duce gîndul la constituirea unui despărţămînt al istoriei literaturii noastre, care să cuprindă odată şi odată, dacă nu pe toţi scriitorii bilingvi, care ar putea fi înfăţişaţi şi în cronologia generală, cel puţin pe aceia care, exprimîndu-se într-o limbă străină, au propagat în lume aspecte, stări şi evenimente ale geografiei, ale istoriei şi ale sensibilităţii româneşti. Bucura Dumbravă, cu *Pandurul* şi *Haiducul*, scrise în limba germană, ca şi *Pîrjolul*, şi-ar găsi astfel locul istorico-literar cel mai firesc. Este adevărat că numai limba, în care se scrie, decide în cele din urmă de apartenenţa istorico-literară ; şi de aceea unele istorii literare franceze rezervă un capitol final scriitorilor „străini de limbă franceză". Dar poziţia culturii noastre ar avea totuşi nevoie să-şi lărgească cuprinderea adăugîndu-şi secţiunea „scriitorilor români de limbi străine". Şi Oscar Walter Cisek, cu tot ceea ce opera lui compulsează ca valori spirituale româneşti va figura fie într-o astfel de secţiune, fie printre bilingvi, ca autor de seamă.

Scanned with OKEN Scanner

Romancierul Marin Preda aparţine primei generaţii de scriitori socialişti de după 23 August 1944. Eliberarea ţării de sub jugul fascist îl găseşte absolvent al unei şcoli medii şi îi deschide calea studiilor superioare. Dar mai cu seamă îi deschide perspective scriitoriceşti, cum confraţii în vîrstă nu cunoscuseră sub regimul burghezo-moşieresc. La această dată el era necunoscut ca scriitor, lucrînd pe manuscrise care aşteptau tiparul.

În scurt timp însă, Marin Preda va deveni pentru cititori autorul unei nuvele puternice, *Întîlnirea din pămînturi*, pe care criticii, ca şi publicul larg, o reţin ca splendidă premisă a unei cariere de prozator.

Succesul de debut nu-l falsifică însă pe autor. El respiră o atmosferă obştească nouă, fiind martor al apusului unei lumi nedrepte şi al răsăritului lumii socialiste, care face din muncitor şi din ideea de muncă pîrghia noilor aşezări. El vede încleştarea exploatatorilor de beneficiile exploatării şi avîntul clasei muncitoare în hotărîrea de a-şi elibera energia productivă. El vede dincolo de aspectul social-politic al acestei lupte, aspectul intim al conştiinţei oneste care, deşi atrasă de generozitatea cauzei muncitoreşti, nu e încă liberă de grevaţiuni morale vechi.

Şi, urmărind această mişcare sufletească cu deosebire în satul din cîmpia Dunării, care îi dăduse materialul epic al *Întîlnirii din pămînturi* şi din care o mult mai bogată experienţă de viaţă aştepta să fie trasă la lumină, el se fixează asupra unui roman ţărănesc, din anii premergători marilor prefaceri. Ţărănimea românească era atunci, cu excepţia unei minorităţi, în situaţia de nemulţumire adîncă faţă de politica partidelor „istorice", dar nu şi cu orientarea cea mai potrivită momentului, spre acţiuni ferme.

În această atmosferă noroasă, Marin Preda așază figura de neuitat a lui Moromete, țăran cu două rînduri de copii din două căsătorii, om întunecat de sărăcie, adevărat monument de tăcere crîncenă. Din sat, unde ascultă pe consătenii care fac politică citind jurnalul, aduce acasă îngrijorări profunde de nevoile vieții lui ; și acasă găsește obligația aceleiași munci sterpe și mai cu seamă dușmănia dintre copii pe puținele mijloace de muncă de care dispunea familia.

Morometii se dezvoltă ca roman pe fondul acestor două preocupări ale conștiinței țărănești ; pe de o parte nemulțumire față de regimul politic burghezo-moșieresc, pe de altă parte nemulțumire față de formele pe care le lua în familie sentimentul proprietății individuale. De la întîlnirile cu consătenii în zi de sărbătoare, cînd căuta să afle cum mai merge politica și pînă la fuga băieților cu caii, fugă pusă la cale ca să-și asigure ei proprietatea asupra cailor, romanul acesta reprezintă condamnarea ideii de proprietate individuală. Cu un stil de voită sobrietate, Marin Preda susține situații de încordat dramatism social și familial într-un moment cînd țărănimea, pe baza experiențelor politice falimentare, nu știa încă să se orienteze util.

Exemplul orientării utile, scriitorul îl dă în nuvela *Desfășurarea*. Au trecut ani și mișcarea progresului a atins momentul colectivizării agriculturii. O problematică nouă s-a ivit în conștiința muncitorului de pămînt ; spre deosebire de grija întunecată de sărăcia proprie, care îmbătrînea chipul țăranului vechi, prosperitatea „colectivei" regenerează sufletul rural.

Cu *Risipitorii*, Marin Preda iese din mediul rustic ; ultimul său roman urmărește stări de conștiință ale sufletului orășenesc.

Constanța Sterian se căsătorește nefericit cu un dr. Munteanu care aparține epocii ca tehnician, fiind însă moralmente un oportunist vulgar. Aceștia sînt oamenii care susțin construcția psihologică a *Risipitorilor* și nici nu puteau fi numiți mai bine aceia care, din slăbiciune sentimentală, își zădărnicesc propria fericire. Asupra posibilității romancierului de a crea fizionomii de oameni e de prisos să mai stăruim. Ca și scrierile de mai înainte, *Risipitorii* conțin chipuri omenești totdeauna caracteristice.

Scanned with OKEN Scanner

În orice mediu social şi-ar încadra el eroii, Marin Preda are consecvenţa lui de artist, de la care nu se abate ; şi această consecvenţă stă în posibilitatea de a dezbate o problemă de conştiinţă. Problematica morală, cînd sub un aspect, cînd sub altul, face ca opera lui să intereseze un mare număr de cititori. Cu observaţia lui realistă şi stilul sobru în puterea de evocare, Marin Preda reprezintă pentru literatura română o rezervă asigurătoare a epicii noastre contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

[ION LĂNCRĂNJAN]
„CORDOVANII", EDIȚIE ȘI LECTURĂ NOUĂ

„Vine iară primăvara !... / Pe la mine pe la poartă șopotesc grăbite pîrîiașe tulburi. Șopotesc și bolborosesc și se duc din ce în ce mai repede la vale,... / Vine iară primăvara !... / Nourii de pe cer și negurile din văgăuni s-au fărîmițat și s-au risipit — ca zdrențele s-au făcut... / Vine iară primăvara !... / Locurile scăpate de pînza învîrtoșată și sură a zăpezilor, cîte-o șeștină ori cîte-un șold de colină, fumegă părelnic..." Cu aceste ritmuri de proză larg cadențată, asociabile prin repetiții de verset cu tehnica prozei lui Zaharia Stancu, începe și se încheie masivul roman rural *Cordovanii* (3 vol.) de Ion Lăncrănjan, reapărut de curînd în ediție „revăzută".

După cum se știe de la întîia apariție, romanul acesta e povestea dramatică a unei familii țărănești și a unui sat de pe Mureș, care intră în prefaceri sociale și psihologice prin cooperativizarea agriculturii românești. Despărțirea de sentimentul proprietății individuale, trecerea graduală a satului la noile relații colective și, îndeosebi, felul cum procesul social e ajutat să se împlinească de compunerea omenească chiar a sufletului individual (încredere, neîncredere, ambiție, mîndrie, invidie, dragoste etc.), dau narațiunii contur realist, adîncime psihologică și credibilitate.

Cum însă autorului i se cunosc bine ca virtuți creatoare aptitudinea realistă și intuiția omului în grup, a devenit poate mai interesant, după amplele comentarii critice ale problematicii acestui roman, să se stăruiască asupra remarcabilei compliniri poetice cu care Lăncrănjan își cumpănește neîntrerupt realismul. Căci opera lui, văzută între realitățile noastre literare, își trage indiscutabila noutate din verismul viguros al lui Liviu Rebreanu (*Ion*, *Răscoala*), contrapunctat de poezia descriptivă a lui Geo Bogza (*Cartea Oltului*).

Scanned with OKEN Scanner

Acest ultim aspect al talentului său e pus în vedere mai întîi de paginile cu care romanul începe şi se sfîrşeşte ; indicarea ţinutei lor „literare" prin citatul iniţial susţine de aceea o semnificaţie mai largă, privind una dintre constantele prozei lui Lăncrănjan. În adevăr, ţesătura narativă de evenimente şi individuale şi obşteşti cuprinde adesea adevărate trîmbe descriptive, evocări aproape lirice de nopţi, de anotimpuri şi de privelişti cîmpeneşti, pe care cititorul le reţine după lectură ca frumuseţi proprii ale memoriei sale. Mai întinse sau mai reduse, tablourile de natură seduc atenţia cu atît mai mult, cu cît ele alternează momente de dramatism şi chiar de brutalitate. Puterea lor de farmec sadovenian se poate crede, de cele mai multe ori, că ar fi înrudită cu aceea din romanul rus, îndeosebi a lui Şolohov.

Viaţa tainică, deşi adînc foşnitoare şi unanimă, a cîmpurilor în rodire este însă intuiţia predilectă a romancierului nostru. „După cîte-o ploaie, vara ierburile rămîn culcate la pămînt, bătucite şi strivite, pînă la ultimul fir... Vîntul nu se mai împiedică de nimic şi trece peste holde şi peste ierburi ca o sanie care alunecă în hău. Şi aerul, parcă pluteşte şi el deasupra pămîntului, în gol, tremurînd. Apoi, mai tîrziu puţin, în aceeaşi zi, ori după două-trei zile, după ce lumina soarelui prinde puteri şi se face mai dulce, se trezesc şi ierburile din amorţeală, pe rînd, tresărind uşor, ici şi colo, dezlipindu-se încet de pămînt, de tină, picotind, foşnind neîntrerupt. În clipa aceea, cînd încep ierburile să se trezească şi să se ridice spre soare, spre lumină, nu se mai aude nimic altceva în afară de foşnetul lor molcom. Pînă şi răsufletul cunoscut al pămîntului de fiecare zi se opreşte atunci."

Iar la asemenea evocări, avînd acelaşi rost de compensare estetică a naraţiunii realiste, romancierul adaugă admirabile scene de erotism deopotrivă de viguros şi gingaş. Astfel iubirea dintre Lae şi Parasca obţine, de la talentul autorului de a se mişca totdeauna pe registrul dublu al violenţei şi al gingăşiei, reliefuri durabile ca şi necunoscute, am zice, prozei noastre epice, dacă i-ar lipsi *Pădurea nebună* de Zaharia Stancu.

Dar, oricum, aprinderea pasională ca destin al unei vieţi şi de bărbat şi de femeie, precum şi priceperea inocenţei ei, pune lumini statornice, dimpreună cu evocările de peisaje, pe fondul de violenţă al naraţiunii. Aşa este prima rămînere, sin-

Scanned with OKEN Scanner

guri, a lui Lae și a Parascăi în noapte, la cîțiva pași de casa ei, unde mamă-sa bodogănea din cauza necuvenitei întîrzieri, și tot astfel, între altele, este noaptea de peste un timp, pe care o petrec amîndoi în plin cîmp.

Altă dată, după căsătorie, Parasca îmbunează pe Lae cu un gest femeiesc și el își urmărește schimbarea : „Mîna Parascăi s-a așezat pe mîna mea. Și o parte din căldura ei s-a strecurat în mine, ușor, fără să mă înfioare. Și mie mi-au pîlpîit în fața ochilor inelele acelea jucăușe de pe fruntea ei și de după ceafă, vîrtecușurile acelea de lumină. Și-am auzit parcă, de undeva din urmă, ca pe o unduire de spice care dau în copt, foșnetul acela moale al genelor, pe care nu-l mai auzisem de mult. Toate au fost scurte și trecătoare și eu am tresărit cînd i-am auzit glasul și parcă mi-a părut rău de ceva, fără să știu de ce."

Conlocuirea, în aceeași conștiință artistică, a facultății realist epice, care nu ocolește nici înjurătura, cu aceea opusă a celor mai subtile descifrări erotice, a poeziei peisajelor și a cadențării expresiei, alcătuiește întreaga originalitate, din care Ion Lăncrănjan și-a înălțat masivul roman.

Scanned with OKEN Scanner

Proza românească narativă, în desfăşurarea ei istorică, este documentul atît al unei societăţi predominant rurale, cît şi al concepţiilor de epocă despre această societate ; e un dublu film, în care imaginea obiectivă şi cea individual-scriitoricească se acoperă una pe alta, nu însă pînă la a nu mai distinge evoluţia şi a satului şi a concepţiei despre sat. Succesiunea acestor imagini, oricît de cinematică, perindă în orice caz, chiar pentru privirea cea mai distrată, trei tipuri de colectivităţi ţărăneşti.

E mai întîi tipul de ruralitate ancestrală, cu străvechi mişcări colective, mişcări neprielnice gesturilor „originale", de viaţă. Un astfel de sat, închis în el însuşi de teama înnoirilor, urmînd făgaşul de existenţă strămoşesc, se află în opera lui Ion Creangă. Personajele lui, fie oameni din Humuleştii Neamţului, fie ţărani transferaţi în lumea basmului, au vorba, portul şi conduita grupului social, adică a ţărănimii, căreia îi aparţin. Suferinţa lor cea mai caracteristică este ieşirea întîmplătoare din legea grupului, sancţionată prin umor sau prin dezrădăcinare, cum va fi cazul poeziei lui Oct. Goga.

Cu Ion Slavici, în mai mică măsură cu Mihail Sadoveanu şi peste orice măsură cu prozatorii „sămănătorişti", satul românesc îşi preface tipul prin idealizare. Îndeosebi scriitorii şi intelectualitatea romantică de la *Sămănătorul* îşi alcătuiesc despre sat o imagine exclusiv idilică, rezultată în bună parte din dezamăgirile intelectualilor de viaţa orăşenească. Aceşti intelectuali de la începutul secolului nostru au creat imaginea de sat paradiziac în opunere cu aceea de oraş corupt şi corupător. Se înţelege că nici satul nu era în realitate un paradis al personalităţii omului şi nici oraşul — un infern al pierzaniei. Idilismul rustic poleia cu o literatură

Scanned with OKEN Scanner

de circumstanţă chiar acea exploatare de epocă a muncii ţărăneşti, care a dus la adevărate tragedii sociale. E o Arcadie românească, pe care o dezminte sîngeros revoluţia din 1907.

N-au lipsit însă nici atunci spirite mai critice, care să vadă că lumea satelor, departe de a fi o masă omogenă, care să merite la un loc şi deopotrivă idealizarea intelectualilor, conţinea un strat de mizerie rurală, singurul vrednic de solicitudinea oamenilor luminaţi. Aceste spirite, rămînînd tot romantice, dar fiind mai exact orientate, au format gruparea „poporanistă" de la *Viaţa românească*. Iar agenţii noii orientări proveneau dintre primii noştri socialişti de la sfîrşitul secolului trecut. Scriitorul, care exprima narativ şi în chip cu totul exemplar, prin abundenţă şi geniu personal, ideologia grupării, era Mihail Sadoveanu. Opera lui ţintea neabătut la îndulcirea condiţiei de existenţă a oprimaţilor rurali prin „mila" chiar a celor care oprimau, dar reprezintă totuşi o mai justă viziune a ţărănimii de atunci faţă de imaginea global idilică propusă de „sămănătorism". Satul, în amîndouă cazurile, este văzut însă romantic şi constituie ca atare al doilea tip istoric de ruralitate, pe care ni-l arată evoluţia prozei.

Un alt tip de sat şi o altă concepţie despre aşezările noastre ţărăneşti apar din opera de romancier a lui Liviu Rebreanu. O societate autarhică, putînd trăi despărţită de viaţa oraşelor şi avînd cu organizarea de stat doar cîteva legături funcţionăreşti, învăţător, preot, perceptor şi jandarm, societate care, mişcată de ideea proprietăţii agrare individuale, îşi construieşte mitul economic al pămîntului şi prin el condiţia tragică de existenţă, se dezvăluie ca realitate obiectivă, fără urmă de idealizare din partea autorului. Mitul pămîntului e la originea capodoperelor lui.

Această direcţie nouă dată de Rebreanu creaţiei epice va fi urmată de mai toţi prozatorii ulteriori ai vieţii noastre ţărăneşti. Zaharia Stancu, Marin Preda, Titus Popovici, Ion Lăncrănjan, şi, mai de curînd Ştefan Bănulescu, indiferent de materia narativă şi atitudinea personală, care îi separă, vor evoca realităţi rurale neînfrumuseţate, urmărindu-le frămîntările particulare. Umanitatea este aceeaşi, numai condiţiile de viaţă colectivă ale satului sînt altele, după cum alţii

Scanned with OKEN Scanner

sînt şi prozatorii. Ei concep un ţăran pe cale de socializare ca efect al noilor condiţii obşteşti, pe care cu toţii le favorizează, povestesc conflicte iscate din dinamica progresului indiscutabil, proza lor căpătînd de aceea un caracter evident tematic. Concepţia despre sat şi satul însuşi nu mai seamănă cu ceea ce ştim de la vechii scriitori. Cu aceştia din urmă ne aflăm în faţa celui de al treilea tip istoric de ruralitate. O ţărănime progresistă, mutată de pe temelii de individualism economic, îşi propune de azi înainte scriitorilor problemele morale şi modificările de conştiinţă, pe care i le-a creat cooperativizarea agriculturii, electrificarea şi în general contactul cu civilizaţia mecanică.

Scanned with OKEN Scanner

CRITICI, ISTORICI LITERARI, ESEIȘTI

Scanned with OKEN Scanner

Peste realitatea nouă, diversă și cuprinzătoare a culturii române din ultimii douăzeci de ani, se înalță azi turnuri de observație panoramică. Din inițiativa Academiei Republicii Populare Române, prin institutele de specialitate, s-a pornit la alcătuirea unor tratate științifice, menite să sistematizeze noile creații de cultură, după principiul lor intern, punîndu-le, totodată, pe baza aceluiași principiu, în raport cu suma spirituală a trecutului.

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE face parte din aceste sinteze ale științei contemporane. Temeinica ei documentare, ca și selecțiunea valorilor, este asigurată de acad. G. Călinescu, a cărui autoritate personală coordonează eforturile numerosului colectiv de redactare al acestui tratat „de interes național“.

Colectivul redacțional a distribuit materia propriu-zisă a tratatului în cinci tomuri : I. de la originile populare și istorice pînă la 1780 ; II. iluminismul și romantismul, de la „școala ardeleană“ pînă la, inclusiv, momentul 1848 și consecințele lui ; III. de la „marii clasici (Eminescu, Creangă, Caragiale și alții)“ pînă la încheierea perioadei „realismului critic“ spre 1916 ; IV. de la 1916-1920 pînă la 1944, perioada „foarte contradictorie“, dar fecundă, dintre cele două războaie mondiale și V. de la 1944 la zi, tabloul analitic și complet al literaturii contemporane „în plin mers“.

Tomul întîi, în 807 p., cu bibliografii speciale, pe capitole, și una generală de fine de tom, cu 113 reproduceri fotografice documentare și un dublu indice, de autori și opere (în 39 p.), expune mai întîi substratul folcloric pe genuri al literaturii române, „întrucît în țările românești, ca la mai toate popoarele, literatura populară este mai veche decît cea cultă,

punctul de plecare și *modul* ei permanent". Pentru această revalorificare a folclorului nostru, specialiștii cei mai de seamă ai momentului, pornind de la ideea că „poporul" este factorul principal de creație, prezintă concepția de viață colectiv românească, cum se întregește ea din *Poezia obiceiurilor*, *Teatrul popular*, *Proza populară*, *Poezia epică*, *Lirica*, *Folclorul copiilor*, *Ghicitorile*, *Proverbele* și *Zicătorile*, pentru ca *Arta literară în folclor* de G. Călinescu să sumarizeze estetic întregul material. Părții folclorice, care va fi reluată cu ocazia apariției scriptice a creației populare din secolul XIX (tom. III), și apoi în legătură cu producția populară contemporană (tom. V), îi urmează în primul tom *Literatura română în perioada feudală* (sec. XV-XVI, sec. XVII și sec. XVIII, fiecare capitol fiind premers de un tablou amănunțit al condițiilor istorico-social-politice, care comandă concepția și formele ei de epocă).

Dintre colaborări, la tomul I, pe lîngă supravegherea acad. Al. Rosetti, e de semnalat contribuția științifică a eruditului istoriograf P. P. Panaitescu, iar dintre tineri, mai întinsă, a lui Al. Piru.

Extinderea dată unei astfel de perioade nu confundă însă valoarea ei culturală, în cea mai mare parte, cu valoarea artistică. Cum se spune în *Prefață*, deși s-a încercat „o mai exactă delimitare a fenomenului literar propriu-zis de fenomenul cultural în genere", totuși dezvoltarea culturii vechi românești se impune într-o istorie a literaturii noastre prin rostul ei de a suplini „istoria științifică a culturii românești". Iar „sub raportul artei", dacă literatura veche (religioasă, laică și istorică) numai rareori se înfățișează și cu însușirile artistice, de exemplu, ale producției folclorice, aceasta nu însemnează că ea nu face parte dintr-o mare unitate spirituală, care ne caracterizează ca popor. „Fără îndoială, cum se spune în prefață, un bloc de marmoră nu e o sculptură și descripția lui nu va cuprinde exaltări critice ca în fața operei unui Michelangelo. Determinarea valorii lui materiale e de competența unui specialist. Cu toate acestea, oricîte verdicte ne-ar da cel care cunoaște structura marmurilor și rezistența lor, numai artistul știe să scoată cu imaginația, din el, formele culcate în bloc. Cultura veche este un astfel de

Scanned with OKEN Scanner

bloc în care stau încă nenăscuți Eminescu și Creangă, Caragiale și Sadoveanu. A descifra prezența lor virtuală în acea materie simplă, privind din prezent spre origini, aceasta e marea misiune a unui adevărat istoric literar."

Astfel se înfățișează acest unul din monumentele științifice ale culturii noastre contemporane, inițiate pe specialități de Academia Republicii Populare Române. Spiritul creator al ultimilor douăzeci de ani de cultură română este un complex arhitectonic, în construcție ; prin lucrări ca *Istoria literaturii române*, arhitectul a realizat un progres remarcabil.

Scanned with OKEN Scanner

I

LA MOARTEA LUI

Am aflat ştirea aceasta în momentul cînd încheiam numărul publicaţiei noastre. Chiar de l-am întîrzia, socotim de datoria criticii să păstreze cîteva clipe de reculegere pentru cel plecat dintre noi. A murit aşadar profesorul de literatură şi criticul literar Mihail Dragomirescu. Profesor prin catedra de pe care a format generaţii după generaţii de profesori secundari, transmiţîndu-le o metodologie critică proprie, şi critic literar totodată prin pasiunea enormă pentru fenomenul literar considerat în afară de toţi factorii extrinseci ai artei, Mihail Dragomirescu făcea parte din prima generaţie de maiorescieni. Între urmaşii direcţi şi imediaţi ai maestrului, el apărea ca o figură cu totul originală. Nici unul dintre aceştia nu moştenise ca dînsul de la Maiorescu scrupulul critic de a desprinde opera scriitorului de orice servitute istorică şi etică. Cei mai mulţi, deşi maiorescieni declaraţi, profesau o critică ale cărei principii contraziceau frontal estetica maioresciană. Mai mult încă, Maiorescu însuşi, în ultima parte a activităţii sale critice, în perioada rapoartelor şi discursurilor academice, părea a se fi mişcat din orientarea sa strict estetică. Fie din spirit politic concesiv faţă de mişcarea sămănătoristo-poporanistă a sensibilităţii literare de atunci, care devenise copleşitoare pînă la a nu mai rămîne neatinşi dintre scriitorii vremii decît un Duiliu Zamfirescu şi un Ovid Densusianu, fie dintr-o reajustare sinceră a esteticii sale, care conţinea în sine germenii unei asemenea evoluţii, Maiorescu de la 1909 nu mai era criticul universalist de la 1867-1883. Încît Mihail Dragomirescu, întemeind *Convorbiri critice*, putea pretinde a continua spiritul „convorbirist“ pur, liber de orice ipotecă morală, naţională sau istorică. Şi cu această orientare, de un dogmatism complicat în sens metodologic pînă la refuz, aceasta în contra chiar a naturii dogmatice care e fermă dar simplă, Mihail Dragomirescu şi-a dăscălit discipolii, făcînd

Scanned with OKEN Scanner

din ei — e drept — nu critici literari, ci numai profesori de liceu. Dar a fost singurul dintre profesorii noştri de literatură care era şi critic literar. Nuvelistul Rebreanu, poetul Cerna şi Mihail Sorbul ca dramaturg, dintre scriitorii mai noi, iar dintre cei vechi — Caragiale ca autor dramatic şi prozator, au fost valorificaţi sau revalorificaţi de Mihail Dragomirescu, pe planul totdeauna universal al literelor, pînă la care îl ajuta să ridice, printre tot felul de dificultăţi stilistice, o sublimă pasiune literară. Autorii, poate puţini la număr, pe care el îi înţelegea, îi şi iubea. În excesul de valorificare al cîte unuia dintre aceştia, el îşi exprima de fapt o bunătate omenească fără margini. A fost un critic literar bun la suflet, ceea ce i-a asigurat şi un fel de a fi original în critica noastră literară. Oameni care i-au necăjit amarnic bătrîneţile de profesor, cu îndrăzneli pe care numai tinereţea cea mai nereţinută le poate avea, au gustat din această bunătate şi ei nu vor uita că, încercînd-o în toate chipurile, ea nu s-a dezminţit niciodată.

II

MIHAIL DRAGOMIRESCU ŞI „CRITICA ŞTIINŢIFICĂ"

Atitudinea „ştiinţifică" a criticii literare este la noi anterioară activităţii lui Mihail Dragomirescu. Ea apare o dată cu C. Dobrogeanu-Gherea.

Pentru întîiul nostru critic socialist, înţelegerea deplină a artei şi literaturii provine din concepţia materialist-istorică, pe care criticul dorităr să-şi explice producerea artei trebuie să şi-o clarifice în primul rînd. Potrivit acestei concepţii, „resortul" creaţiei artistico-literare se află în suma relaţiilor economice care determină tipul societăţii. Comuna primitivă, sclavagismul, feudalitatea, burghezia şi proletariatul sînt nu numai structuri sociale deosebite ca organizaţie economică, dar şi factori ideologici. Şi cum arta face parte din celelalte activităţi ideologice, care alcătuiesc împreună suprastructura unei anumite societăţi, ea va arăta fundamental cum arată sistemul economic care o produce. „Factorul hotărîtor în

Scanned with OKEN Scanner

mersul istoric al omenirii, afirmă Gherea, n-a fost nici intelectual, nici pornirile şi pasiunile omeneşti, ci bazele materiale ale societăţii... Şi după cum toată viaţa sufletească a unui individ e condiţionată de organizaţia lui fiziologică, tot astfel întreaga viaţă a societăţii (morala, gîndirea, instituţiile ei juridice şi politice etc.) sînt condiţionate şi hotărîte de organizaţia economică a societăţii, de modul cum se produc şi se distribuie bogăţiile în societate." Arta fiind între atîtea altele un mod al „gîndirii", ni se atrage atenţia (şi nu numai în acest fel) că tipul relaţiilor economice generează tipul societăţii şi prin aceasta tipul artei însăşi.

Dincolo de partea de adevăr şi eroare din înţelegerea şi aplicarea gheristă a materialismului istoric, fapt care nu e obiectul prezentării de faţă, reţinem caracterul de teorie generală a naşterii artei şi mai cu seamă ideea că determinismul economic reprezintă adevărata explicaţie „ştiinţifică" a tuturor formelor artistice şi literare. Oricum ar fi, Dobrogeanu-Gherea e primul critic român care aspiră la o „ştiinţă a literaturii".

Formula aceasta aparţine însă lui Mihail Dragomirescu. Noul critic, deşi de formaţie filozofic idealistă, discipol absolut al unui Titu Maiorescu provizoriu şi parţial, va avea aceeaşi aspiraţie de a ştiinţifiza studiul artei şi al literaturii ; va relua cuvîntul însuşi ca singurul apt să indice exactitatea cunoştinţelor şi va constitui o doctrină estetică dominată de acelaşi nemăsurat scrupul metodologic.

Astfel, Gherea şi Dragomirescu se despart şi se opun unul altuia atît ca obiect, cît şi ca metodă de cercetat. În timp ce criticul materialist îşi propunea explicarea ştiinţifică a producerii fenomenului de artă în cadrul istoriei „luptei de clasă", criticul următor se orientează la cunoaşterea exactă a naturii operei de artă şi a receptării ei, în afara oricărei preocupări de istoricitate. Sensul aplicativ al „ştiinţei" lor diferă astfel întru totul, putînd fi asociaţi numai fiindcă folosesc acelaşi cuvînt, care, deşi înţeles diferit, arată la fiecare o anumită vocaţie a adevărului, chiar dacă adevărul unuia este sociologic-marxist, iar al celuilalt — estetic şi anistoric.

Mihail Dragomirescu, dimpreună cu P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, I. A. Rădulescu (Pogoneanu), Simion Mehedinţi, D. Evolceanu şi alţii, fac parte din generaţia de foşti studenţi şi discipoli ai lui Titu Maiorescu, cărora în

Scanned with OKEN Scanner

1893, după douăzeci şi cinci de ani de la apariţie, li se încredinţează conducerea *Convorbirilor literare*. Dragomirescu debutase în revistă şi continua cu poezii mediocre, cînd nu erau de-a dreptul proze greoaie. Cîte o metaforă întîmplătoare, compusă silnic şi aceea, cum se găseşte în versurile :

> Cerul era încins c-un brîu
> De foc jur împrejuru-i ; desigur un calîu
> Ceresc vărsase sînge pe arcul cenuşiu
> De nori...

arată îndeajuns drumul greşit pe care se afla tînărul autor, ca să nu mai evocăm epitetele obosite (de tipul „soarele cel vesel") din alte încercări. Dealtfel, versificatorul însuşi nu va stărui, îndreptîndu-se către activităţi mai libere de nevoia limbajului figurat. Versurile publicate erau doar paşi nesiguri şi, după unele datări ale autorului, de care nu e cazul să ne îndoim, aparţin mai curînd primilor ani de studenţie.

Chiar pregătirea universitară duce pe debutantul lipsit de talent poetic să se dedice teoriei filozofice. Astfel, el îşi încheie studiile universitare cu lucrarea de „licenţă" *Relaţiunea dintre premisele şi ultimele concluziuni ale filozofiei lui Herbert Spencer* (1892). Pentru un moment, şi în mai mică măsură, teoria literară, îndeosebi a criticii, i se pare deopotrivă mai proprie formaţiei sale. Căci, combătînd gherismul alături de alţii, cu care se află acum la conducerea revistei junimiste, Dragomirescu tipăreşte de asemenea *Critica ştiinţifică şi Eminescu* (1895), embrion al gîndirii viitorului estetician. Dar tot direcţia filozofică îl reţine deocamdată. Colaborările din volumul *Lui Titu Maiorescu. Omagiu* (1900), *O controversă metafizică* şi *Din filozofia lui Spinoza* (Contradicţia „enabsolute indeterminatum — infinitis attributis") anunţă o carieră posibilă de gînditor speculativ.

Numai însă că nevoile de atunci ale învăţămîntului nostru superior determină pe Maiorescu să facă din tînărul filozof posibil, pe temeiul activităţii lui critice, un profesor de literatură. Părăsind, prin urmare, „controversele metafizice", el devine exclusiv critic şi pedagog literar. Pentru studenţi, noul profesor va publica o serie de cursuri, începînd cu stenograma *Estetica unită cu studiul literaturii române contimporane* (1901) şi sfîrşind cu *Poezia lirică* (1925), între care se află *Teoria elementară a poeziei* (1902), *Curs de literatură română*

Scanned with OKEN Scanner

(*Metoda istorică şi metoda estetică*, 1913), *Metodologie literară* (1919) şi altele ; va fi şi critic literar propriu-zis, tipărind, cu gîndul poate la Lessing, volumul *Dramaturgie română* (1905), şi mai cu seamă analizînd producţia literară curentă în propria-i revistă, *Convorbiri critice* (1907—1911), după despărţirea de Maiorescu şi *Convorbirile literare ;* dar criticul teoretician amintitor al filozofului care putea fi, dacă n-ar fi trebuit să devină profesor de literatură, se va semnala neîntrerupt, fie reeditînd şi dezvoltînd *Critica ştiinţifică şi Eminescu* (ediţii noi 1906 şi 1926), fie înmulţindu-şi reflecţiile de estetică literară ca în *Teoria poeziei cu aplicare la literatura română* (1906), „pe de-a-ntregul refăcută şi completată" (1927), sau în *Opera literară şi studiul ei* (*Omagiu lui I. Bianu*, 1927).

În sfîrşit, după mai bine de treizeci de ani de la debutul critic, el întreprinde organizarea ideilor sale mai întîi într-un prim volum, *Ştiinţa literaturii* (vol. I, *Introducere. ... Estetică literară*, 1926), iar apoi în *La science de la Littérature* (vol. I, Ed. refondue, corrigée et augmentée d'après la première éd. roumaine, vol. II-IV, J. Gamber, 1928—1938). Cu conştiinţa unei estetici originale, va expune un *Nouveau point de vue dans l'Etude de la Littérature* (Mémoire pour la commission internationale d'histoire littéraire à son premier congrès... de Budapest, 1931), şi filozoful, abătut profesional la studii literare, se va semnala încă o dată cu *Le Système Philosophique de l'Intégralisme* (I. *Les Principes*, 1931). Aceasta e ultima lucrare şi prin ea profesorul de literatură îşi manifestă orientarea de tinereţe şi pregătirea universitară, care au rămas evidente chiar în activitatea sa critică, interesată îndeosebi de speculaţiile estetice ale unei „ştiinţe a literaturii". Oricum ar fi, fapt este că Mihail Dragomirescu şi-a constituit astfel o teorie literară generalizată şi asupra celorlalte arte, singura doctrină estetică apărută în cultura noastră.

Ca să-şi construiască sistemul, pe care l-a numit de cu vreme „ştiinţa literaturii", Mihail Dragomirescu începe cu clasificarea spaţiului de construit. Reprezentanţi ai metodei istorice, Sainte-Beuve, Taine şi Brandes, ocupaseră în adevăr locul rîvnit, asumîndu-şi pînă şi denominarea de „ştiinţă" pentru felul cercetării lor. Respingerea istorismului literar va fi aşadar scopul dintîi al esteticianului român. El are convingerea că nici o afirmaţie „ştiinţifică" nu se poate face despre literatură cîtă vreme critica va rămîne o *ancilla histo-*

riae, prin preocuparea biografică, socială sau culturală. Studiul biografic de tip sainte-beuvian se întemeiază pe confuzia dintre „personalitatea umană" și „personalitatea artistică" a scriitorilor.

În realitate, „omul fizic și moral cu viața sa și mediul natural și social, în care el se dezvoltă, se deosebește esențial de... stările sufletești cristalizate în capodoperele create de geniul său". Sînt două lumi în conștiința creatorului de geniu: una *fizică*, în care trăiește ca om, determinată de „timp, spațiu și cauzalitate", iar a doua *psihofizică* — proprie numai existenței geniale a aceluiași om, lume a valorilor artistice universale, anistorică, fizică prin formă și psihică prin conținut. Această lume, străină de biografia artiștilor, se diferențiază de asemenea de suma producției lor prin genialitate. Celelalte opere, „în care putem găsi inteligență, talent sau virtuozitate", deși ale aceluiași autor, rămîn „obiect al istoriei literare... Oricît de însemnate ar fi din anumite puncte de vedere, aceste producții nu pot interesa mai mult decît mediocru știința literaturii", a cărei atenție merge exclusiv la studiul *capodoperelor* unui creator. Față de operele de talent și de virtuozitate, capodoperele unui autor se disting prin caractere originale, din care își constituie valoare de obiect *„unic* pe lume".

Eroarea metodei istorice, fie practicată de Sainte-Beuve sub forma cercetărilor strict biografice, fie amplificată de Taine în teoria deterministă a celor trei factori, rasă, mediu și moment, duce critica la generalizări, care acoperă unicitatea capodoperei. Istorismul „începe prin a reduce toate operele unui scriitor la o formulă generală; își continuă lucrul prin a reduce formulele diferite, care exprimă pe mai mulți scriitori, la un ansamblu comun, caracteristic pentru un curent, pentru o epocă, pentru o școală. Se așază deci la un loc, dîndu-li-se aceeași caracteristică, ceea ce este mediocru și tranzitoriu cu ceea ce posedă o valoare durabilă, operele fără valoare cu capodoperele, scriitorii mari cu scriitorii mici... În toată această generalizare, metoda istorică lasă de o parte elementul care face ca o operă să fie capodoperă: originalitatea.

După autorul *Științei literaturii*, capodoperele artistice sau literare au o viață proprie: ele există numai ca posibilități ale conștiinței omenești, născîndu-se din combinarea

Scanned with OKEN Scanner

spiritului uman cu Natura şi crescînd în conştiinţa omului, dar în afara voinţei sale. Principiul capodoperelor constă în latura lor psihofizică, elementele psihice neputînd fi înţelese şi nedevenind existenţe pînă a nu fi fost încorporate într-un material fizic, iar elementele fizice neputînd fi socotite ca atare, deoarece toate se află impregnate de valori psihice, care le conferă o cu totul altă existenţă. Capodoperele, prin natura lor mixtă şi originală, impun adoptarea metodei descriptive de studiu. Căci orice capodoperă este „un prototip de speţă", inaccesibil şi insesizabil în sine, de care ne putem doar apropia, luînd cunoştinţă de realitatea lui, numai după ce, trecîndu-l prin conştiinţa noastră, l-am alterat prin tot ceea ce conţine spiritul nostru. Cu înseşi cuvintele lui M. Dragomirescu, „ne apropiem de el cu mentalitatea, cu sensibilitatea şi cu tendinţele *noastre*", iar imaginile, pe care le păstrăm de pe urma acestei apropieri, nu aparţin capodoperei, ci trecerii ei „prin sufletul nostru". Şi mai departe: „Aceasta se înfăţişează deci cu caracterele unui prototip, insesizabil, dar apt să trăiască în imaginile sau ideile pe care noi ni le facem despre el şi care joacă rolul indivizilor, asigurînd existenţa speciilor. În acelaşi fel aceşti indivizi-imagini se reproduc la infinit, purtînd anumite diferenţe, întocmai ca indivizii unei specii animale sau vegetale". După selecţionarea capodoperelor din masa enormă a operelor literare, urmează ca nouă etapă a „criticii ştiinţifice" observarea şi descrierea lor. Spre deosebire de uşurinţa cu care se descriu formele de existenţă aparţinînd ştiinţelor naturale, care sînt fizice şi prin urmare externe, formele urmărite de ştiinţa literaturii au „ca mediu de existenţă conştiinţa noastră", în care trebuie mai întîi să le introducem şi numai apoi, după transformarea lor în forme interne de existenţă, să le observăm. „Potrivit acestei concepţii, capodoperele sînt studiate în afară de timp, de spaţiu şi de cauzalitate istorică. *Viaţa istorică* a capodoperelor nu ne interesează, căci este o viaţă artificială, de care beneficiază operele mediocre. Ceea ce ne interesează este *viaţa estetică*, universală şi nemuritoare. Potrivit acestei concepţii, capodoperele care sînt prin clasificare de *acelaşi tip*, care au *aceeaşi formă literară* şi fac parte din *acelaşi gen*, formează o aceeaşi categorie, chiar dacă le despart zeci de secole şi autorii lor au trăit la mii de kilo-

Scanned with OKEN Scanner

metri unii de alţii. O odă de Pindar poate fi pusă alături de o odă a lui Victor Hugo, după cum o dramă a romanticului grec Eschile poate sta lîngă o dramă romantică de Edmond Rostand. În acest fel Ştiinţa literaturii ne poate da prin clasificările ei un conspectus general al literaturii universale, cum dă zoologia pentru animale, în afară de condiţiile de timp, de spaţiu şi de cauzalitate în care trăiesc şi dispar." Toate aceste consideraţii, înainte de a vedea ce întemeiere au, implică însă o concepţie estetică. Şi Mihail Dragomirescu şi-o declară, deosebindu-şi-o de esteticile cunoscute. Astfel Platon, Kant, Hegel şi Schopenhauer au conceput mai întîi o filozofie şi numai apoi şi-au constituit deductiv estetica respectivă. Pe de altă parte, de la Aristotel şi pînă la Fechner, simţindu-se nevoia să se studieze natura valorilor estetice, pe bază de analiză şi observare a operelor frumoase s-a ajuns la alcătuirea unei estetici a cărei materie este de ordin psihologic şi al cărei demers formativ rezultă din inducţia generalizantă. Dragomirescu îşi situează estetica proprie, căreia îi zice de aceea „integrală", între estetica deductivă a unora şi aceea inductivă a altora. După analiza tuturor celorlalte sisteme, pe care le respinge, dar le şi spicuieşte de tot ceea ce ele conţin ca afirmaţii adevărate şi profitabile, noul estetician conchide: „Estetica integrală, după cum se vede, nu numai că explică mai precis elementele pozitive de natură estetică, dar nu face nici un pas deductiv fără să se adreseze în acelaşi timp experienţei. Pentru estetica integrală, frumosul n-are nimic metafizic, fiind o realitate, care totdeauna se poate pipăi şi controla. Ca să-i descoperim esenţa, folosim în acelaşi timp inducţia şi deducţia, pe cîtă vreme ceilalţi esteticieni au folosit una sau alta...". Această concepţie se întemeiază de fapt pe natura psihofizică a operelor de artă, pe ideea de capodoperă şi pe distincţia dintre „genialitatea creatoare" şi dexteritatea manufacturieră. În privinţa naturii operelor de artă, Dragomirescu afirmă: „Primul fundament al esteticii integrale este ideea că alături de lumea fizică pe care cunoaşterea n-o modifică şi alături de lumea psihică, pe care actul de cunoaştere n-o mai lasă identică cu sine, supunîndu-şi-o, e o a treia lume, lumea psihofizică, adică aceea a capodoperelor, care rămîne invariabilă, fiind cunoscută de noi ca formă, şi variază la infinit, fiind cunoscută de noi ca fond". Reale şi totodată

Scanned with OKEN Scanner

ideale, capodoperele nu există decît în concret. Partea fizică este forma lor, iar partea psihică — fondul. Şi mai curînd crede autorul, ele nu sînt nici reale şi nici ideale, ci sînt psihofizice, fiindcă adevărata lor natură nu rezidă nici în formă, nici în fond, ci în raportul dintre formă şi fond, pe care esteticianul îl numeşte *armonie*. Această legătură a elementelor capodoperei face ca toate caracteristicile fondului să răspundă în caracteristici de formă, după cum fondul la rîndul lui nu poate fi altceva decît ce este forma. E deci vorba de „o sinteză absolută", care singură decide că ne aflăm sau nu ne aflăm în faţa unei capodopere. Al doilea fundament al esteticii integrale îl furnizează principiul *unităţii*. Cuvîntul poate iluziona. Dragomirescu descoperă mari deosebiri între unitatea operelor mediocre şi unitatea capodoperelor. Acestea exprimă totdeauna stări mistice ale sufletului omenesc, stări care formează „conştiinţa inanalizabilă", loc al fuziunii depline dintre Suflet, reprezentat de starea de misticitate, şi Natură, reprezentată de „funcţiunile organice inconştiente". O asemenea fuziune se manifestă însă mai întîi prin „ideea generatoare" şi apoi prin identitatea ei psihofizică, în cadrul căreia „corpul interior al capodoperei se exprimă definitiv în corpul exterior al formei". Şi naturii psihofizice a capodoperei ca şi ideii de unitate, care o susţine, estetica integrală le adaugă observaţia, tot „fundamentală", că lumea capodoperelor este „un microcosm", din care nu lipseşte nici o manifestare caracteristică sufletului omenesc, şi că, deşi sub înfăţişări individuale, ea reprezintă „prototipuri" sau „speţe psihofizice".

Dar cunoaşterea concretă, obiect propriu al „ştiinţei literaturii", abia de acum încolo începe. Căci e vorba de „organele" capodoperei, de anatomia şi fiziologia ei, ca în cazul cunoaşterii fiinţelor vii. Ideea pare mai promiţătoare decît explicitarea ei. Retragem însă obiecţia, fiindcă urmărim, după cît s-a putut vedea pînă acum, numai expunerea succintă a doctrinei integralismului estetic, privind îndeosebi capodopera literară. Organele acestei noi fiinţe de natură psihofizică sînt vechile categorii estetice numite „fondul", „forma" şi „armonia". Potrivit acestei vivisecţii, inspirată de metodele aplicate în ştiinţele naturale, vivisecţie de care esteticianul este pe deplin conştient, de îndată ce declară că organele capodoperei sînt forme indisociabile ale aceleiaşi realităţi ori-

Scanned with OKEN Scanner

ginale, fondul divulgă „originalitatea elementară", forma — „originalitatea plastică", iar armonia — „originalitatea estetică sau subiectivă". De aici, o frenezie metodologic-trinitară, fără prea strînsă legătură cu triada hegeliană, dar aservită în totul tripartiției aristotelice, va duce pe Mihail Dragomirescu la efortul de a găsi formula unică a operelor studiate. Această formulă, rezultat „științific" al observației directe, se constituie dintr-un multiplu stufos de calificări critice al triplei originalități fundamentale („elementară", „subiectivă", „plastică"), acestea fiind privite fiecare în parte din trei puncte de vedere : „intensitate", „calitate" și „tonalitate", care pun în vedere „caracteristicile esențiale" ale capodoperei, susținute de altele „fundamentale" sau numai „accidentale", nu mai multe însă nici acestea decît tot cele trei. E mijlocul cel mai sigur de a ne afla în posesia capodoperelor, numai ele, spre deosebire de operele de talent sau de „virtuozitate", formînd obiectul propriu al esteticii integrale.

Cum vom distinge însă opera literară vrednică de o asemenea analiză din numărul imens de producții mediocre sau numai talentate ? Integralismul estetic nu are nici în această privință vreo îndoială : „Dacă ne dăm silința, dacă procedăm metodic, dacă nu sîntem sclavi ai diletantismului, ajungem totdeauna și fără a aștepta ca timpul să se pronunțe, ajungem să deosebim capodoperele de operele artistice și de operele practice. Dacă găsim într-o operă o idee generatoare, care îi pătrunde toate ascunzișurile, dacă ea se manifestă în toate elementele operei ca armonie între fond și formă ; dacă nu este analizabilă și comprehensibilă numai cu rațiunea, ci reclamă o înțelegere *mistică*, prezentîndu-se ca o sinteză de elemente contrare profunde, — posedăm primele fundamente ca să considerăm această operă drept o capodoperă."

Pentru cazurile cînd ne-am îndoi încă, esteticianul dă recomandări suplimentare : „Dacă, alături de ideea generatoare, pe care o putem ușor caracteriza, vedem că toate imaginile aceleiași opere, fie idei abstracte, emoții, impulsii, se înfățișează ca *viziuni*, ca realități *transfigurate*, învăluite într-o atmosferă estetică de la care le vine un farmec infinit, avem încă un indiciu că această operă este o capodoperă literară". Și încă, pentru satisfacerea oricărui scrupul, a oricărei exigențe de certitudine, ni se mai recomandă : „Dacă, în sfîrșit, dobîndim sentimentul că nu putem schimba

Scanned with OKEN Scanner

nimic din forma verbală a aceleiaşi opere, că între diferitele ei imagini şi cuvinte, prin care imaginile se exprimă, e o relaţie necesară, — putem fi siguri că e vorba de o capodoperă".

Mihail Dragomirescu avea atîta încredere ştiinţifică în „organele capodoperii" şi deopotrivă în puterea lui de a le denombra, încît el îşi trece această putere (nu importă acum cît de chestionabilă) asupra metodologiei sale. E un caz între atîtea altele de subiectivism disimulat ştiinţific, care îşi foloseşte disimularea ca armă foarte de temut împotriva diletantismului impresionist, deci împotriva subiectivismului altora. Metoda propusă i se pare infailibilă. De aceea declară încă o dată, ca să se ştie bine, că în sfîrşit există posibilitatea ştiinţifică de a se studia literatura şi că ea stă ca microscopul la îndemîna tuturor cercetătorilor literari: „O analiză conştiincioasă — adaugă el ca încheiere a volumului II din *La Science de la Littérature* —, făcută din punct de vedere estetic, în chip metodic, ne aduce să distingem capodoperele de operele mediocre. Şi aceasta e chiar soluţia problemei... Avem mijloace sigure ca să recunoaştem capodoperele şi ca să le înfăţişăm cu toate organele şi elementele lor gustului şi studiului literar al literatorilor", *videlicet* al criticilor.

E clară aşadar ideea esteticianului şi mai cu seamă a metodologului de a fi descoperit un instrument de precizie, care să poată fi mînuit de orice specialist, după cum am spus, ca microscopul, dacă microscopul n-ar fi atît de simplu. O comparaţie mai potrivită ar fi cu camera de fotografiat pe întuneric, folosind razele infraroşii, întrucît întunericul e mai analogic faţă de natura „mistică" a operei geniale, deşi aparatul chiar acesta descurajează tot prin simplitate comparaţia cu foarte complicatul instrument dragomirescian. Ca să ne dăm seama de construcţia lui tripodică, urmează să nu uităm nici un moment că estetica integrală porneşte de la vechea diviziune a conştiinţei în trei facultăţi distincte: Inteligenţă, Sensibilitate şi Voinţă, care toate conlucrează legitim la crearea „microcosmosului" estetic, cum zice Dragomirescu operei literare vrednice de studiat. Cele trei facultăţi, creatoare numai solidar între ele, se transmută în triada organelor operei, *Fond*, *Formă şi Armonie*, care o fac viabilă, adică fiinţă psihofizică, proprie cunoaşterii anatomice şi fiziologice.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, ființă originală, originalitatea operei se întreiește în *originalitate elementară, originalitate plastică și originalitate subiectivă*. Pînă aici ne aflăm în fața unei detelescopări logice în cîte trei mișcări a celor trei concepte psihologice de bază. Complicația instrumentului se declară imediat cu privirea triplei originalități, a fiecăreia în parte, din cîte alte trei puncte de vedere, numite *intensitate, calitate și tonalitate*, care ne fac cunoscute caracteristicile esențiale ale unei capodopere. O creație genială poate fi, astfel, ca intensitate : *sublimă, frumoasă, grațioasă* ; prin calitatea ei apare : *patetică, umoristică, naivă*, iar tonalitatea o face : *olimpiană, optimistă, pesimistă*.

Aceste caracteristici esențiale fac loc mai departe caracteristicilor fundamentale și, ca să se mențină construcția trinitară, acestea sînt urmate de caracteristicile accidentale. Ca și cele esențiale, trăsăturile fundamentale și accidentale se despletesc la rîndul lor în nouă posibilități critice, adică în cîte trei pentru fiecare dintre cele trei originalități, elementară, plastică și subiectivă. Astfel, ca originalitate elementară, opera este *clasică, primitivă* sau *manierată* ; ca originalitate plastică — *integrală, incompletă* sau *superficială* ; iar ca originalitate subiectivă — *nativă, perfecționată* sau *calculată*. Și tot astfel, privitor la trăsăturile ei accidentale, opera își multiplică originalitatea elementară în *mistică, filozofică* sau *religioasă* (după materialul subiectiv) și în *intimă, socială* sau *sacră* (după materialul obiectiv) ; originalitatea plastică îi devine *pură, metaforică*, sau *simbolică* (după materialul subiectiv) și *convențională, actuală* sau *istorică* (după materialul obiectiv) ; iar originalitatea subiectivă ia înfățișarea *severă, umoristă* sau *spirituală* (ca material subiectiv) și *vizuală, sonoră sau motrice* (ca material obiectiv).

În atîta complicație tripodică sau trilobată, abia mai putem distinge intervenția de această dată a unei dicotomii după materialul subiectiv sau obiectiv al triplei originalități. Cît despre nuanțele critice ale calificativelor folosite, ele scapă oricărei bunăvoințe de a fi înțelese.

În orice caz, din ceea ce ni se pare clar, mai putem reține că trăsăturile esențiale sînt proprii numai capodoperelor, că trăsăturile fundamentale aparțin în comun tuturor operelor literare și că cele accidentale nu decid în nici un fel de

Scanned with OKEN Scanner

ierarhizarea valorilor, care încunună studiul critic. De asemeni foarte limpede este preeminenţa originalităţii subiective asupra celorlalte două, fiind factorul de unificare a irepresibilei multiplicităţi trinitare, de atîtea ori contradictorii, la care ajunge marea ambiţie metodologică a esteticismului. Căci Dragomirescu însuşi pare într-un fel surprins de arborescenţa metodei proprii şi de aceea se şi preocupă de „sinteza" atît de numeroaselor caracteristici, care tind să atace unitatea operei.

El se întreabă în adevăr : „Ce reduce la unitate această multitudine de trăsături şi face în aşa fel încît să nu ne împiedice nici să pătrundem fondul lor unic, nici să simţim emoţia estetică... ?" Şi îşi răspunde că e vorba de „esenţa" operei, de „conţinutul inanalizabil al armoniei", pe care îl numeşte „originalitatea mistică". Bineînţeles, automatismul tripartizării reapare, armonia declarîndu-şi o „ipostază exterioară", una „intimă sau interioară" şi alta „inanalizabilă", cu adevărat „mistică, mai curînd indusă decît percepută", aceasta unificînd de fapt „contrariile cele mai disparate". Un moment s-ar zice că metoda esteticianului, în ciuda compunerii ei rigide, n-a fost decît o inflorescenţă tricotiledonată în triplă suprapunere, un enorm puf de păpădie, peste care suflă „originalitatea mistică" a armoniei. Ea nu suflă însă şi peste cauza teribilei complicaţii metodologice, adică peste automatismul tripartizării, care se manifestă din nou cu aceeaşi vigoare.

Astfel originalitatea mistică răspunde, chiar după efectul ei aparent salutar, în noua tripodie a speciilor, a genurilor şi a tipurilor literare. Schema metodologică redevine prosperă. Ca să se vadă cum continuă să lucreze ea, tipurile literare sînt numai trei : clasic, romantic, realist. Tipul clasic e *olimpian, nativ* sau *frumos-clasic, senin, abstract* sau *echilibrat, contemplativ, incisiv* sau *artistic ;* tipul romantic e *sublim, umoristic* sau *optimist, retoric, imaginativ* sau *exultant, ingenios, fantastic* sau *exploziv ;* iar tipul *realist* e *patetic, graţios* sau *pesimist, reprezentativ, primitiv* sau *deprimant, realist, natural* sau *inhibitiv.*

Cum însă nu există numai tipuri literare pure, acestea fiind cu totul rare, tipurile „contaminate sau complexe" deschid prin numărul lor infinit perspective infinite tripartiţiei integraliste. Ca exemple ale „contaminării", *Romeo şi Julieta,*

Scanned with OKEN Scanner

deşi operă aparent realistă, este de fapt romantică într-un fel propriu, nu tipic romantică ; ceea ce o face contemplabilă e combinaţia de *sublim, umoristic* şi *optimism*, de *echilibrat, imaginativ*, şi *exultant*, de *ingenios, realist* şi *contemplativ*, în timp ce *Moise* de Alfred de Vigny, operă de tip „complex" ni se arată ca *sublimă, patetică* şi *pesimistă*, ca *primitivă, abstractă* şi *senină*, ca *naturală, incisivă* şi *inhibitivă*. Şi urmează deci ca mai fiece operă să-şi încredinţeze originalitatea cîte unei astfel de scheme critice, de a căror putere de cuprindere concretă a stării de poezie Mihail Dragomirescu nu se îndoia.

Cercetătorii esteticii şi mai cu seamă ai metodologiei lui Mihail Dragomirescu rămîn cu impresia unei construcţii masive, deşi aeriene, care nu reţine şi nu comunică esenţa operelor analizate. Abstracţia şi complicaţia metodei au atras de aceea asupra esteticianului un discredit ca şi general, derizinea sau indiferenţa fiind, după temperamente, atitudinea mai tuturor cercetătorilor. În realitate, nici nu există din această cauză vreo aplicaţie mai răbdătoare la singurul sistem de estetică apărut în cultura noastră.

Nici expunerea de faţă nu cuprinde integral doctrina „integralismului", care implică de asemeni o concepţie filozofică. Această parţialitate e însă mai puţin vinovată decît aceea de a trece cu vederea peste cîteva idei estetice de reală însemnătate, pe care, dacă sistemul şi metoda le acoperă în parte, superficialitatea cercetătorilor nu le ignoră mai puţin.

În adevăr sistemul pare destul de nebulos, iar metoda e de-a dreptul descurajantă. Dar, înlăturîndu-le pe amîndouă, premisele lor, adică acele idei estetice pe care Dragomirescu le formulează clar, pentru ca el însuşi să le şi înăbuşe sub greutatea aparaturii sale critice, tripodic nomenclaturale, ni se afirmă dintr-o dată ca vrednice de privit nu numai în sine, ci şi în istoria esteticii. Autorul *Ştiinţei literaturii*, fără să fie un spirit formalist şi estetizant, disociază fenomenul artistic de reziduuri istorice şi psihologice. Epoca şi autorul unei creaţii sînt realităţi turburi, pe care valoarea artistică le uită, depăşindu-le. Niciodată antiistorismul, antibiografismul şi antipsihologismul nu mai atinseseră înainte şi nici după aceea nu vor mai atinge teoretic înverşunarea lui Dragomirescu de a feri valoarea estetică de impurităţi exogene. După concepţia lui, capodopera, obiect unic al studiului es-

Scanned with OKEN Scanner

tetic, plutește la înălțimi platoniciene, pe cerul prototipurilor, indeterminabilă în procesul ei de producere și determinabilă numai ca obiect de cunoaștere. Se înțelege că în acest fel operei de artă i se extrage mai tot sîngele, rămînînd o formă străvezie, pură abstracție ucronă și utopică, destul de stearpă și fără rost să mai facă parte din istoria umanității.

Dealtfel, esteticianul însuși, cum vom vedea deîndată, o supune totuși unei cîtimi de istoricitate. Aceasta se observă de obicei mai puțin ; e adevărat că și observîndu-se, teoria nu e mai puțin a aceleiași absolute indeterminări genetice. Dar chiar ca atare, ea are unele drepturi istoriciste, nu de anticipație, dar în orice caz de raportare la speculația modernă, din care a ieșit conceptul poeziei „incontingente" sau „pure". Și nu numai atît. Antibiografismul și antipsihologismul dragomirescian se întemeiază pe observația, dacă nu totdeauna a contradicției, oricum a divergenței personalității artistice față de personalitatea umană. Deosebirea dintre om și creator, ca idee estetică, deși gîndită de Proust (v. *Contre Sainte-Beuve*, 1954), era cu totul nouă la sfîrșitul secolului trecut, cînd Dragomirescu o formula pe de-a-ntregul în *Critica științifică și Eminescu*, urmînd să fie reformulată independent de alți esteticieni. Față de aceștia, esteticianul român ajunge să distingă mai departe intermitența facultății „geniale", adică nu numai deosebirea de la om la creator, dar și deosebirea creatorului față de sine, spiritul lui putînd produce deopotrivă opere mediocre și capodopere. În continuarea enunțurilor teoretice dragomiresciene, de asemeni natura capodoperelor, concretă în organele lor de ființe psihofizice ca și în funcțiunile acestor organe, dar generică și abstractă ca o specie zoologică, există original, incondiționat și „prototipic", existînd însă totodată multiplu, inumerabil și diferențiat în conștiința cititorilor, ca orice specie în exemplarele ei individuale. Fiind eternă, capodopera se combină nestăvilit cu particularitatea conștiinței cititorilor, proliferîndu-și astfel specimenele ; și e de admis, după unele afirmații repezi, că esteticianul, în prelungirea acestei șanse de eternitate a capodoperei, gîndea neexplicitat putința ei de a se compune și cu conștiința de epocă. Bineînțeles, cititor și epocă, fără de care creația literară nu există, aduc totuși naturii ei prototipice o bază de istoricitate. Cititorul nou și epoca nouă, prin

Scanned with OKEN Scanner

mereu alte condiţionări istorice, care dau speciei corporalitatea particulară a specimenelor, îi restituie astfel sîngele extras cu platonismul altor afirmaţii.

Mihail Dragomirescu şi-a construit însă un sistem estetic coerent, chiar prea coerent uneori, ca să i se poată observa contraziceri sau inconsecvenţe. Unde fundamentele nu se îmbucă, unde părţile nu se articulează bine, unde totuşi se pot semnala unele interstiţii, acolo e mai curînd o altă idee estetică. Asemenea goluri reflectă poate structura de valori contrare a capodoperei, de care esteticianul ia cunoştinţă cînd observă contradicţia dintre termenii lui critici. Deşi fără dezvoltări, el a intuit compunerea antinomică a creaţiilor literare, ceea ce reprezintă o frecventare certă a adîncimii lor. Intuiţia e prezentă mai cu seamă în grija ca aceste antinomii structurale să nu atace unitatea impresiei estetice. Şi „originalitatea mistică", a cărei ultimă intervenţie în actul contemplării o susţine esteticianul, nu are decît rostul să unifice contrariile.

Logic, ar urma să aflăm de la sistemul atît de logic construit prin ce misterioasă operaţie divergenţa devine convergenţă. Dar aici e un prag al incognoscibilului. Spiritul analitic se retrage, rămînînd ca intuiţia singură, adică sensibilitatea criticului să primească sinteza de neaşteptat, cu o încîntare sporită chiar de coeficientul surprizei. Retragerea spiritului analitic şi deschiderea sensibilă la spectacolul estetic ne situează astfel în însăşi „natura inanalizabilă" a capodoperelor. Aceasta este ideea cu care *Ştiinţa literaturii* începe şi tot cu ea se sfîrşeşte, după obositoarea şi zadarnica încercare a triplelor tripodii metodologice de a capta incaptibilul. Ideea, sub denumirea de „inefabil", se află azi în mai toate studiile moderne despre poezie, ceea ce nu înseamnă nicidecum că ea provine de la criticul român, ci numai că el o intuia sigur înaintea numeroşilor ei adepţi contemporani.

Dincolo de sistem şi metodă, care îi grevează gîndirea estetică, Mihail Dragomirescu mînuia aşadar un grup de idei a căror modernitate şi dată de formulare îl aşază printre esteticienii europeni. Dealtfel B. Croce îl cunoştea, deşi îl numeşte numai ca să-i combată asimilarea „ştiinţei literaturii" cu „ştiinţele naturale" (v. *La Poesia*, Postile, 1937). Bibliografic, îl cunoştea de asemenea Charles Lalo, faţă de care era în orice caz un predecesor în disocierea personalităţii umane de personalitatea creatoare (v. *L'Art près de la vie*,

Scanned with OKEN Scanner

L'Art loin de la vie, 1939). Elveţianul Max Wehrli, din Berna, menţionează antiistorismul dragomirescian ca simptom de epocă al cercetărilor literare (v. *Allegemeine Literaturwissenschaft*, 1951).

Iar modernul între moderni Guy Michaud îşi apropriază pe de-a-ntregul teoria românească a capodoperei, scriind: „Capodopera, numai ea, este eternă. Aceasta înseamnă că ea trăieşte din generaţie în generaţie, pentru motive care pot dealtfel să pară la prima vedere diferite, fiece epocă avînd felul ei particular de a admira o operă. Dar asemenea motive sînt încă exterioare. Adevăratul motiv este că opera capitală conţine în ea nu un reflex al vieţii, ci viaţa însăşi, scînteia vieţii; că are nu numai un corp, nu numai un .spirit, dar un element nemuritor: un suflet propriu, care face din ea nu doar un organism viu, ci un fel de fiinţă umană şi care are în plus faţă de omul care o creează acea superioritate ca sufletul ei nemuritor să confere nemurire însuşi corpului ei." Şi Michaud trimite în josul paginii respective la citatul, privind deosebirea esenţială dintre capodoperă şi operele de talent şi virtuozitate, din *Ştiinţa literaturii*, după cum în altă parte a studiului său se referă la ceea ce înţelege Dragomirescu prin „ideea generatoare" a capodoperei (v. *L'oeuvre et ses Techniques*, 1957).

În concluzie, totul, atît analiza obiectivă a esteticii sale, cît şi istoricitatea unora dintre ideile ei, duce la altă situare decît cea de pînă acum a lui Mihail Dragomirescu, atît în cultura română, cît şi în mişcarea ideilor estetice europene.

Scanned with OKEN Scanner

În editura „Vremea" a apărut conferința pe care, în primăvara trecută, T. Arghezi a rostit-o de două ori, în sala Ateneului, despre Eminescu. Viața și opera acestuia în interpretarea d-lui Arghezi, care nu s-a prea cheltuit cu comentarea confraților, ni se pare tocmai de aceea lucru deosebit de interesant. Lucrul mai este apoi interesant pentru că despre cel mai de seamă poet român vorbește cel mai de seamă poet contemporan.

S-a spus că poeții cînd fac critică (felul lor de critică) văd mai mult, dacă nu mai multe, decît profesioniștii. Putem verifica aceasta cu impresiile lui Arghezi despre Eminescu. Nu ne referim, se înțelege, la observația de senzualitate crudă a erotismului eminescian, pe care o formulează și autorul conferinței în chestiune ; nu ne referim la ea, fiindcă, pe lîngă neadevărul exprimat („buzele dulci" semnifică numai un material de romanță, curent și în formulă și în epocă), observația e împrumutată de la critica de meserie. Ne gîndim la altceva. Vorbind despre traducerea lui Eminescu în limbi străine, ni se spune ceva iarăși foarte cunoscut — e adevărat, anume că poetul este intraductibil, opera sa fiind condiționată în primul rînd de o creație limbistică în cadrul chiar al limbii române ; dar numaidecît ni se observă în treacăt, peste ceea ce se știa, că Eminescu nu poate fi tradus nici în românește. Aerul de *butadă* al acestei observări ascunde un adevăr care nu stă la îndemîna oricui. După toți comentatorii lui, Eminescu e un exemplu de claritate. Chiar oameni care, dacă ar fi fost contemporani cu el, l-ar fi considerat obscur, așa cum era socotit în *Revista contemporană*, îl simt azi ca poetul cel mai clar din lume. Dacă însă li se spune că într-un fel definiția limpezimii poetice este obscuritatea consacrată, rămîn consternați și continuă să admire în Eminescu orice în afară de turburarea lui esențială, de netradus chiar în românește.

Scanned with OKEN Scanner

I

EXEMPLUL LUI E. LOVINESCU

A considera aci valoarea operei, la care încă lucrează ilustrul decan al criticii române contemporane, e nepotrivit. Dealtfel nici nu s-ar cuveni să expediem în două-trei rînduri, oricît de sărbătoreşti, o carieră care de pe acum s-a dovedit plină de virtuţi germinative. Lăstarul ei imediat a şi acoperit-o în parte şi poate cu timpul o va acoperi întreagă, dar nu este şi nu va fi tulpină nouă în această bogată vegetaţie care să nu stea ca o indicaţie a sîmburelui generator.

Stilul curtenesc şi nutrit umanistic al criticii d-lui Perpessicius are fără nici o îndoială numeroase rădăcini ; dintre acestea unele vin de departe, din culturi străine bine cunoscute, în timp ce altele, fiind înfipte numai în cultura noastră, sug din civilitatea, din politeţea niciodată părăsită a stilului lovinescian, precum şi din plăcerea lui de a ilustra lumea modernă cu figurile lumii vechi.

Studiile d-lui Vianu, cu demnitatea lor abstractă, care provine în bună parte din aspiraţia proprie la idei generale, se susţin cultural şi deci se alimentează din răceala cristalografică a operei maioresciene, dar lîngă Maiorescu, în aceeaşi ipostază stilistică, găsim şi pe d. E. Lovinescu, cu cea mai importantă perioadă a activităţii sale.

Impresionismul d-lui Călinescu, oricît ar fi mai bogat în resurse, mai spontan în procesul lui intim şi mai ales în expresie, îşi indică singur, în chiar momentele de excelenţă, patronajul direct al spiritului lovinescian.

Plăcerea de a-şi decora stilul, prin natura lui noţional, precum şi modalitatea analitică a maestrului le regăsim în cadrul severităţii magistrale a d-lui Pompiliu Constantinescu, criticul nostru de azi cel mai puţin fantezist.

Pînă şi d. Şerban Cioculescu, născut atît de evident prin adăugirea singurei laturi a lui Bogdan-Duică la una din la-

Scanned with OKEN Scanner

turile lui Chendi, practică adesea în contra firii sale modul dens și formulativ al criticii, sub aceeași influență.

Mai înainte așadar de a-și încheia cariera, d. E. Lovinescu are sub ochii săi o splendidă posteritate. Puțini oameni de condei și-au putut vedea, la numai șaizeci de ani, consecințele operei lor prefăcute toate în singurii agenți vii ai culturii literare respective.

Dar timp de studiat opera și urmările ei vom avea suficient ; sărbătorirea celor șaizeci de ani împliniți e numai una și e trecătoare. De aceea altceva mă grăbesc să însemnez cu prilejul sărbătoririi maestrului. E de la sine înțeles că frumoasa vîrstă albă, pe care d. E. Lovinescu o poartă mai de mult printre noi, dar care numai azi, mai limpede, ne apare ca unul dintre cele cîteva piscuri ninse ale culturii noastre, nu mă poate lăsa nepăsător. În timpul tinereții noastre cele mai ostensibile și mai împodobite cu plăcerea de a necăji pe cei vîrstnici, tinerețe pe care fiecare am avut-o, eu m-am pătruns fără să simt, frecventînd pe d. E. Lovinescu, de lecția unei foarte curate dezinteresări, a unei vieți comandate exclusiv de țelul ei idealist, a unei aproape inexplicabile seninătăți. Sînt sigur în momentul acesta că tot ceea ce voi putea face pînă la sfîrșitul carierei mele de critic literar se va întemeia, chiar dacă nu se va vedea dintr-o dată, pe fundamentele așternute în conștiința mea de îndoitul exemplu al vieții și al carierei d-lui E. Lovinescu.

Exemplul său este în felul lui unic. Cine, în adevăr, n-ar dori pentru sine demnitatea patronală, deși neaclamată, a sărbătoritului și operei sale ; cine nu-și urează fericirea de a nu fi ajuns, de jos, de ispita vulgară a recompenselor, fiind astfel liber să planeze mereu liniștit în aerul tare al dezinteresării ; cine nu s-ar simți crescut numai la ideea că ar putea, cu ochi mai mult desemnați, mari și orbi, de statuie, cum îi are d. Lovinescu și cu un surîs împietrit de zeu bun, cum surîde d-sa, să domine un destin omenesc ingrat !

Firește, nu voi încerca, reamintind unele neîmpliniri sociale (nu sînt ele numai ale celui care le proiectează și unde nu trebuie ?), să turbur o mare liniște agonisită în taină și pe îndelete. Sau, mai bine zis, n-aș încerca dacă acesta ar fi adevărul. Ca unuia care vibrează în toată ființa lui prezentă și amintită la cei șaizeci de ani ai d-lui E. Lovinescu, treacă-mi-se dar greșeala, dacă totuși greșeală e, de a spune

Scanned with OKEN Scanner

că exemplaritatea vieții sale este mai puțin decît se crede de natura efectului estetic al tragediilor. Nimic mai străin de luminoasa dintru început conștiință a maestrului decît acel presupus catarsis, care se bănuie a se fi produs cîndva în această existență pentru a o limpezi pînă la transfigurare. Stăruind în ideea unui fond ascuns de suferință, mă tem că privim o făptură neobișnuită cu ochii noștri obișnuiți, îi atribuim ambițiile noastre omenești ; îi pătăm destinul curat cu durerile noastre. Nici Dumnezeu n-a rămas nescoborît la înfățișarea de om ; cu atît mai puțin avea să rămînă un „semen", care totuși nu ne seamănă !

D. E. Lovinescu e singura piatră care, cu anii, a crescut cum cresc oamenii. Destin dominat ? Liniște agonisită ? Seninătate ultimă a unei vieți patetice ? Ce dîrză eroare, formulată în atîtea feluri ! Privind la ochii mari și orbi de statuie ca și la surîsul larg împietrit de zeu bun al d-lui E. Lovinescu, putem chiar exclama : ce nestăpînit antropomorfism !

Nu. Retractez. Nu mai am nici o temere că l-aș turbura. Sînt convins că d. E. Lovinescu nu va avea nici o tresărire de neplăcere, amintindu-i-se că îndrumînd conștiința estetică a vremii sale n-a fost profesor universitar, că, fiind una din expresiile culturii române n-a fost academician, că formulînd în cultură ideologia liberalismului român n-a fost purtat în nici un car triumfal, la timp potrivit. El n-a putut dori nimic asemănător și deci nimic nu poate să regrete. El este și azi cum a fost de la începutul cristalizării lui : alb, liniștit și limpede, cu privirile atît de întoarse de la satisfacțiile și durerile de ordin social, că nouă ne-a rămas din ele numai desemnul ochilor de statuie.

Să părăsim dar convenția în omagiul pe care i-l datorăm. N-a fost ceea ce merita să fie ? Dar a fost ceea ce trebuia să fie și n-a fost ceea ce nu trebuia. E cu totul absurdă ideea unui zeu profesor universitar, academician sau urlat în piața cetății !

Exemplul vieții sale, realizat în afară și mai presus de orice situație socială, a hotărît încă o dată pe mai toți criticii ulteriori să-i refacă experiența. Ei au observat că atît Universitatea, Academia cît și alte forme ale succesului public nu sînt factori indispensabili pentru o mare carieră.

Scanned with OKEN Scanner

II

ISTORICUL LITERAR

Pentru cunoscătorii operei critice a d-lui E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, rezumă în fraze dense şi judecăţi oarecum portative cinci volume mai vechi de istorie literară ale d-sale. Noutatea lucrării de faţă stă în catalogarea la zi a întregii noastre producţiuni literare, istoricizînd astfel şi ultimii zece ani care lipseau celor cinci volume anterioare, precum şi în prezentarea critică a dramaturgiei româneşti pe treizeci de ani în urmă, ceea ce este deosebit de însemnat, deoarece un astfel de studiu — să-i zicem — conspecţial în materie dramatică, după ştiinţa noastră nu există.

Cel dintîi cuvînt de laudă pe care îl aducem d-lui E. Lovinescu, în această ocazie, se cuvine curajului său de a ne înfăţişa cu mare linişte şi siguranţă de sine autori lipsiţi cu totul, în ziua de azi, de linişte şi siguranţă personală. Am avut de atîtea ori prilejul să spunem că timpul nostru pare a nu mai fi prielnic judecăţilor de tip disociativ, inteligenţelor sortite raţiunii, măsurii şi obiectivităţii. Repetăm azi aceeaşi observaţie, care pune în adevărata lumină a bărbăţiei lui gestul d-lui Lovinescu de a se înfăţişa disociativ, nuanţat, măsurat şi obiectiv unei lumi ostile în chip iraţional acestei înfăţişări. Şi încă dacă ţinem socoteala, peste aceasta, de scriitorii comentaţi, mulţi dintre ei fiind tocmai aceia care în ultimul timp au fost victimele incompetenţei publice în chestiuni de artă, hotărîrea d-sale de a-i prezenta cu obiectivitate ne poate apărea ca eroică.

Cît priveşte modalitatea critică a d-lui E. Lovinescu, ea devine cu totul evidentă în această nouă lucrare de istorie literară. Fără nici o intenţie de a pune în umbră puterile sale de sinteză amplă, aşa cum s-au dovedit în *Istoria civilizaţiei române [moderne]* (3 vol.), vom spune că forţa şi măiestria spiritului său se manifestă cu toată strălucirea în sintezele de mică întindere, în extractele critice pe autori. E desigur spre gloria sa cea mai trainică, a-i recunoaşte puterea unică în critica românească de a cuprinde într-o singură frază, deopotrivă de armonioasă şi exactă, opera întreagă a

Scanned with OKEN Scanner

unui autor cu toate caracterele ei esenţiale. Astfel, despre d. Perpessicius, scrie: „Comentator ideal al poeţilor, impresionist cu erudiţie literară, colecţionar de flori presate din toate parcurile poetice, el a fost sortit să pregătească scama rănilor tuturor maeştrilor îmbătrîniţi şi să sufle uşor în luminiţa tuturor debuturilor". Despre Paul Zarifopol: „...dacă lupta lui raţionalistă împotriva sentimentalismului, romantismului, împotriva a tot ce e grimasă şi modă în viaţă ca şi în literatură, în cultură ca şi în morală este de preţuit — dezorientarea «gustului său intim» era tot atît de regretabilă ca şi ceea ce combătea". Sau, în sfîrşit, despre d. Goga: „...limbă specific ardeleană, rurală, puternic influenţată de limba şi expresia figurată bisericească. Cu acest material verbal autentic, poetul îşi realizează ideile, fie prin masive construcţii retorice ce i-au destinat poezia declamării festive, fie prin simple notaţii topice de un realism pregnant; căci, în afară de retorica abstractă şi proiecţiunea simbolică de care am amintit, el are şi putinţa materializării ideilor abstracte, observaţia amănuntului umil şi precis, cu mult mai expresiv decît verbalismul profetic". Despre cîţi autori scrie, d. Lovinescu extrage în fiole esenţa operei fiecăruia cu un astfel de spirit exact şi armonios că niciodată, ori de cîte ori va veni vorba despre scriitorii clasaţi de d-sa, nu se va putea trece peste cuprinzătoarele sale judecăţi lapidare. Încît am putea spune că, în *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*, se exprimă un interesant spirit mixt de armonie şi lapidaritate.

Aceste mici sinteze lucrate în conture categorice, care dau iluzia materialităţii, a unei materialităţi transparente, nu anulează ordinea superioară lor, pe care trebuie să o arate orice istorie literară. Scriitorii dintre 1900—1937, caracterizaţi după virtutea personală a criticului, sînt cu toţii subordonaţi cunoscutelor sale idei de sincronism şi diferenţiere, pe baza cărora legitimăm denumirea de „modernistă" a criticii d-lui E. Lovinescu. Căci, la ansamblul istoric de progres literar indubitabil al timpului nostru, raportează d-sa pe toţi scriitorii, despre care se ocupă în această lucrare, chiar dacă i s-ar obiecta că fiecare autor mai drept, adică mai istoriceşte, este a fi raportat la timpul său. De aici, credem noi, provine aerul de militantism modernist al acestei istorii literare, care, dacă nu era atenuat prin exprimarea precaută şi obiectivi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea pe care o dă simțul nuanței, putea deveni o gravă obiecție.

În *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, operă critică în primul rînd, dar și istorică, militantă fără polemică, operă de judecăți categorice care conviețuiesc cu frumusețea literară a exprimării, d. E. Lovinescu ni se arată ca unul din cei cîțiva maeștri ai literelor române contemporane.

III

T. MAIORESCU ȘI E. LOVINESCU

Între acești doi cei mai de seamă reprezentanți ai criticii noastre literare sînt mai multe deosebiri decît asemănări. Critic de ferme directive, Maiorescu cedează încetul cu încetul adevăratei sale structuri sufletești și sfîrșește ca om politic ce era din vocație, în cel mai înalt sens al cuvîntului ; critic de directive dar mai ales de analiză, E. Lovinescu rămîne în literatură pînă la bătrînețile admirabil de active pe care le poartă sub ochii noștri cu o seninătate de nuanță eroică. Unul clasicist, cu oarecari infiltrații romantice în estetica sa, iar celalt modernist declarat, pornit totuși din fundamente clasice ; primul dogmatic pînă la o anumită primejdie a fixității reci și a îngustării perspectivelor, iar al doilea impresionist mobil, mai cuprinzător, dar și mai fără consecințe în spiritul contemporan. Maiorescu este destinat succesului public din adolescență, cariera sa mult încercată fiind cu toate acestea un drum al gloriei ; E. Lovinescu e un izolat, un cumulard al decepției, care nu i-a atins totuși cu nimic energia condeiului. În sfîrșit divergența acestor două spirite și destine omenești ar putea fi urmărită pînă la evidența, între cei doi iluștri oameni, a unei distanțe incomensurabile.

Dar liniile pe care ei diverg pornesc dintr-un același punct și punctul acesta este considerarea în sine a operei literare. În măsura sforțării de a desface opera literară de factorii ei incidentali, E. Lovinescu este un maiorescian autentic. Și desigur resimțirea acestui punct comun explică insis-

Scanned with OKEN Scanner

tenţa pe care o arată ultimele sale studii dedicate vieţii şi operei lui T. Maiorescu. După monografia în două volume *T. Maiorescu* (1942), au urmat, după cum se ştie, *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică* (1943), *Antologia ideologiei junimiste* (1943) şi *T. Maiorescu şi contemporanii lui* (I, 1943). Lucrînd într-un material istorico-literar totdeauna cunoscut, autorul monografiilor menţionate disciplinează cu măestrie un capitol al culturii noastre, impunîndu-i definitiv ordinea cea mai profitabilă. Cum însă justificarea subiectivă a studiilor acestora nouă nu ni se pare îndestulătoare, credem că cel mai însemnat critic de azi, începînd a lucra la ele, le-a considerat mai mult în valoarea lor oarecum politică. El a socotit că e folositor să se agite un drapel, foarte curat, e drept, că e oportun să desfăşoare o activitate şi intensă şi întinsă, cu semnificaţie clară de manifest. Şi astfel preocuparea de a demonstra s-a aşezat în primul plan de atenţie al autorului, noutatea materialului informativ rămînînd pe al doilea plan. Dar oricum ar fi, d. E. Lovinescu a reuşit să creeze începuturile monografice ale carierei sale (Gr. Alexandrescu, Gh. Asachi etc.) o simetrie de mare prestigiu, care dă rotunzime activităţii unei minţi omeneşti clare, disciplinate şi ciclice, aşa cum unii dintre admiratorii săi i-o doreau de mult.

IV

LA MOARTEA LUI E. LOVINESCU

Cu încetarea din viaţă a lui E. Lovinescu s-a întrerupt o foarte întinsă carieră critică şi s-a încheiat o perioadă a istoriei criticii româneşti.

Martor de ani al propriei sale extincţii fizice, E. Lovinescu şi-a luminat sfîrşitul cu toată arderea unui spirit excepţional, murind în deplină conştiinţă a degradării fizice şi a supremei ascensiuni spirituale.

Omul şi criticul, în imaginile pe care le-am dobîndit despre ei după o amiciţie născută în peste douăzeci de ani de relaţii scriitoriceşti, se modifică unul prin altul, fiind cu rîndul agente şi pasive, se desfac pe alocurea cu indiferenţă

Scanned with OKEN Scanner

şi se răsucesc familiar în aceeaşi unitate procesivă, se despart pentru un timp şi se suprapun într-o mişcare continuă de atracţie şi respingere, în care perspectiva istorică ne va ajuta desigur să vedem cîndva mai limpede.

Pînă atunci, evocăm pe omul căruia orgoliul însuşirilor şi al misiunii sale nu i se îngăduia nici în singurătatea la care ajunsese, pe omul retras din societate, dar retras dacă se poate spune în sus şi rămas în acest fel de izolaţie înaltă totuşi cu purtarea omului de societate. Curios la nesfîrşit să afle cum se leagă, cum se strîng, cum se slăbesc, cum se rup şi cum iarăşi se înnoadă relaţiile dintre oameni, chiar dintre aceia al căror mediu îl respingea, cu plăcerea conversaţiei oricît de prelungite dacă urmărea să precizeze o subtilitate psihologică despre un semen oarecare, E. Lovinescu pentru cei care i-au cercetat izolarea avea şi amabilitatea unui perfect om de lume. În felul lui prevenitor era mai mult decît obligaţia amfitrionului. De douăzeci de ani amabilitatea faţă de semeni i-a ascuns o mizantropie, bănuită de unii cînd şi cînd, dar declarată limpede de el însuşi în ultimul timp. Mizantrop desigur, după cum atît de acidulatele sale memorii, colecţie de blîndă teratologie umană, îl şi arată, dar mizantrop nevoit, de îndată ce ne amintim că E. Lovinescu a găsit totuşi puterea să declare cu puţin înainte de a muri că oamenii au fost mai buni cu el, decît a fost el cu ei. E ultima amabilitate a acestui om de lume faţă de semenii săi.

În tinereţe, adică pînă acum vreo douăzeci de ani fusese însă amabil şi cu ideile. Cocheta cu cele mai felurite genuri literare, lăsînd impresia unei căutări de sine nepasionate ; accepta toate ideile, cu o dispoziţie de petrecere superioară, fără a reţine vreuna. La această conduită intelectuală îl îndemnase exemplul cîtorva maeştri ai criticii franceze. Dar mai cu seamă purtarea plăcută a omului de lume influenţa asupra criticului neformat încă, determinîndu-l să acorde cîte o mică atenţie, cîte o politeţe, fiecărei idei care îi ieşea în cale şi fiecărui gen literar, creîndu-şi astfel sieşi iluzia de înălţime a scepticismului îngăduitor. Ambianţa intelectuală propice convingerilor lipsea la omul întors din străinătate cu bună ştiinţă de carte, pe care însă stăruinţa în galanteria amabilă şi sceptică avea să o frivolizeze definitiv în impresia

unei opinii publice totdeauna comodă în judecările ei. Şi astfel E. Lovinescu a putut trece pînă foarte de curînd în ochii celor mulţi, care se mulţumesc cu judecată sumară şi portativă, drept impresionistul agreabil, care ia literatura altora ca pretext pentru o vagă literatură proprie, un fel de diletant superior, în a cărui conştiinţă vocaţia proprie nu se poate pronunţa.

Fie că el însuşi va fi observat aceasta, fie că nu va fi observat, fapt este că de douăzeci de ani încoace în E. Lovinescu s-a declarat, din cîte cunoaştem la noi, cea mai fermă vocaţie critică. Rămînînd din tinereţea amabilităţii intelectuale cu gustul expresiei luxoase, urmărită pînă la moarte în direcţia atît a sintaxei cît şi a lexicului cărturăresc, flirtul de atunci al ideilor s-a preschimbat încetul cu încetul într-o căsnicie solidă cu convingerea despre progresul continuu şi ineluctabil al literaturii. În cîţiva ani, el devine agentul principal de promovare al spiritului literar novator, denotînd cîteodată prin atitudinea lui chiar o mistică a scriitorului necunoscut, nou Mesia, a cărui cale el numai o netezea, îndemînînd pe toţi să i-o aştearnă cu ramuri înverzite şi flori.

Cum era şi firesc lucru pentru un critic, E. Lovinescu formulează în „sincronism" şi „diferenţiere" termenii mecanici de înnoire a literaturii, asistă cu o atenţie răbdătoare şi mai mult decît părintească, aproape misionară, pe tînărul sfios sau insolent care i se încredinţează, este în sfîrşit exponentul doctrinar şi sprijinul publicistic imediat al tuturor modernilor. Ideea de progres îl va face să nu privească niciodată înapoi, la clasicii noştri, pe care îi va fi socotit poate depăşiţi, îl va îndemna să aşeze genurile literare obiective, apărute mai tîrziu în dezvoltarea literaturilor, deasupra celor subiective, conducîndu-l de asemenea la o distincţie de valoare între materialul de creaţie rural şi cel urban, distincţia fiind în favoarea celui din urmă, ca realitate ultimă a oricărei aşezări sociale, chiar atunci cînd în discuţie s-ar fi aflat un Sadoveanu şi un Anton Holban. Iar dacă la ideea progresului istoric al valorilor literare, despletită în consecinţele ei de ierarhizare a genurilor şi a materialelor de creaţie după istoricitatea apariţiei lor, adăugăm fanatismul formei, credinţa absolută în acurateţea expresiei, care îşi este sieşi suficientă, am strîns la un loc mai toate dogmele critice

Scanned with OKEN Scanner

ale lui E. Lovinescu, instrumentele lui de apreciere literară, din cea de a doua parte a carierei.

În această perioadă, fermitatea dogmatică a risipit cu totul, pentru puțini cunoscători, impresionismul amabil și sceptic de altădată. Restrîngîndu-și amabilitatea numai la relațiile cu oamenii și scepticismul la teoria „mutației valorilor estetice", menită să justifice neatenția pentru autorii clasici, dar cu deosebire să legitimeze interesul deloc sceptic pentru operele modernilor, criticul raporta totul la măsura istorică a modernității, la acea a genurilor obiective (1. teatrul, 2. romanul), la aceea a mediului social urban cu psihologie complicată și la observanța formei. Avînd acum de impus și de apărat un punct de vedere, criticul devine tot mai mult, ca orice dogmatic, un polemist și un combativ. Pornirea de a milita pentru ideile sale îi dă o astfel de aprindere că dublul paradox de a susține cu o teorie a scepticismului estetic dogma absolută a noutății istorice și de a combate pentru libertatea scriitorilor în numele restricțiilor de libertate, pe care le implică spiritul dogmatic, nu-l stînjenește nici cum în lupta sa literară. Omul de lume influențase odată pe critic, de data aceasta criticul care se află în stăpînirea cîtorva criterii neînduplecate, modifică pe om. E. Lovinescu își împuținează relațiile omenești, reducîndu-le la numărul scriitorilor, a căror valoare i se comunică numai prin ocheanele criteriilor de care se servește.

Dar nu stăm acum să-i analizăm îndreptățirea ideilor și atitudinilor. Momentului nostru sufletesc îi ajunge rezultatul practic al sforțărilor lui, înnobilate de o motivație totdeauna abstractă. El a fost în ultimii douăzeci de ani factorul principal de progres al literaturii române, prin orientarea sa nedezmințită către formele literare noi, prin critica de analiză de cel mai înalt nivel intelectual în cultura noastră, prin numărul criticilor — urmași care cu toții, oricît de deosebiți ar fi între ei, îi sînt datori cu o parte a felului lor de a concepe critica literară, precum și prin exemplul fără pereche al unui stil cînd eliptic și cînd periodic, dar totdeauna calculat inginerește și de o splendidă refrigerență. Bogăția carierei lui, încheiată prin moarte, precum și a rezultatelor acestei cariere, nu încap însă pe pagina unui panegiric. Va trebui să așteptăm studiile cuprinzătoare de mai tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

În ultima vreme E. Lovinescu era exponentul conştiinţei estetice a acestei ţări. Se afla în plină luptă cu obscurantismul critic recrudescent, instalat la o mare revistă de literatură şi, după el, favorizat în parte de anii din urmă atît de vitregi pentru maturizarea culturii. Se împotrivise din tinereţe „sămănătorismului", care condamna creaţia literară la îngustimea percepţiei vieţii rurale, se opusese mai tîrziu „specifiştilor" tendenţionişti, care puteau părea că susţin o literatură de demonstraţie a identităţii noastre colective, militase contra „ortodoxismului", reluare teologică a tradiţiei, combătuse şi fusese combătut ca reprezentant al pornografiei literare de „puritanismul" moralizator al moroilor sămănătorişti, iar acum în urmă sfătuia şi chiar pretindea de la prieteni contra-atitudinea faţă de „etnos"-iştii momentului. Aproape toţi adversarii lui E. Lovinescu fuseseră şi erau profesori universitari şi membri ai Academiei, unii retrograzi sinceri şi aprinşi, mulţi însă interesaţi de situaţii viitoare, dar toţi oameni cu mare trecere socială, în timp ce el ajunsese, în sfîrşit, pensionar al unei catedre de liceu. Cu toate acestea, nici un adversar, din cîţi i s-au aşezat de-a curmezişul drumului, n-a ieşit din lupta cu el fără o avarie a prestigiului. Este aşadar explicabil pentru ce organizaţia vieţii noastre publice i s-a împotrivit în toate felurile. Bunăvoinţa şi înţelegerea oficială, demnă de observat mai ales în astfel de împrejurări, a găsit numai la I. Petrovici, ministrul de azi al Culturii Naţionale, care a vrut zadarnic să-l vadă la Academie, a vrut de asemenea zadarnic să-l vadă încoronat cu premiul naţional de critică, dar a izbutit să-l întărească pe poziţia lui literară, cu delicata ştiinţă de a-l ajuta fără să aibă aerul, dîndu-i ideea şi putinţa practică a ultimelor monografii junimiste, în cadrul cărora E. Lovinescu a putut să-şi formuleze încă o dată, sprijinit acum pe autoritatea lui Maiorescu, idealul estetic neadulterat de factori exteriori. Critica nouă nu l-a urmat întreagă în această campanie, deşi convingerile lui erau şi ale ei. Unui confrate mai tînăr, ca să-l stîrnească, i-a schiţat de aceea, oral, chipul de Hanibal dedat la dulciurile şi moliciunile vieţii romane. Dar spada confratelui a rămas tot la şold, inactivă, nu pentru că braţul îi era fără vigoare, dar pentru că i se părea şi continuă să i se pară, spre onoarea culturii române, că spiritul de

Scanned with OKEN Scanner

campanie în jurul unor generalităţi cum sînt principiile critice, spiritul controversei medievale fără capăt, e depăşit în felul cel mai profitabil de studiul strict fenomenologic al operelor.

Cu moartea lui E. Lovinescu s-a întrerupt aşadar o foarte întinsă, bogată şi rodnică activitate personală şi s-a încheiat perioada luptătoare şi controversistă a criticii române.

V

UN AN DE LA MOARTEA LUI E. LOVINESCU

În cursul acestei veri, s-a împlinit un an de cînd a dispărut dintre noi E. Lovinescu. Era criticul cel mai de seamă al timpului, ceea ce se putea înţelege atît din pornirea adversarilor, care loveau în el ca într-un exponent, cît şi din aceea a prietenilor, care îl luau la ţintă de cîte ori îi agita dorinţa de independenţă.

Dacă ar mai trebui să se repete azi polemicile din ultimii săi ani de viaţă, oportuniştii culturii noastre n-ar mai avea în cine să se repeadă : le-ar lipsi criticul reprezentativ. Ar trebui să atace o mentalitate şi un grup, adică pe d. Tudor Vianu, G. Călinescu, Perpessicius, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu şi alţii, care cu toţii au orientarea critică vizată în E. Lovinescu de intruşii politicii în cultură.

Depăşit în posibilităţi aproape de fiecare urmaş în cîte un sens, el rămăsese pentru opinia publică criticul portdrapel, privilegiu şi risc al diferenţei de vîrstă faţă de confraţi şi al unei atitudini mereu combative.

Nu fusese însă un luptător născut. Firea lui evoluase altfel decît ar fi fost de aşteptat : din scepticismul unei tinereţi amatoriste, a ieşit în chip surprinzător gestul militant. Vîrsta nu-l blazase, ci dimpotrivă îl regenerase. Bătrîn la treizeci de ani, era tînăr la şaizeci, în ciuda dezastrului fizic evident.

Atît de puternic se simţea moralmente, că nu-şi vedea nici în oglindă cenuşa din obraji şi ruina siluetei. A fost nevoie de intervenţia unei călătoare în tramvai, ca să se adreseze

Scanned with OKEN Scanner

unui tînăr de pe o bancheta: „Oferă domnului locul, nu vezi că e bătrîn şi pare chiar bolnav?", ca să afle el însuşi adevărul, pe care îl povestea tuturor cu mare surprindere.

Neconsimţind la vîrstă şi la boală, el a lucrat în ultimii ani mai mult decît un om tînăr şi sănătos. Al doilea volum din *T. Maiorescu şi contemporanii lui,* a trebuit de aceea să apară postum, lunile acestea, sub îngrijirea d-lui Pompiliu Constantinescu. Cu emoţie, ţinem în mîini cartea pe care a murit Lovinescu.

VI

Cine îşi priveşte contemporanii din viitor e mai ferit de erori în privinţa staturii lor. Într-o astfel de perspectivă, unii se topesc pe încetul ca nişte oameni de zăpadă în soarele de a doua zi, iar alţii cresc văzînd cu ochii. Dintre aceştia face parte E. Lovinescu.

Un destin inclement, omeneşte vorbind, l-a păscut în viaţă ca şi peste douăzeci de ani după moarte. Deşi teoretician al liberalismului social şi al mecanicii revoluţionare în cultură, societatea burgheză ca şi, un timp, cea antiburgheză, s-au împotrivit propriului lor teoretician. Cît timp marii lui ochi limpezi puteau vedea, el nu s-a turburat niciodată inestetic de ascensiuni sociale pe care, dacă societatea timpului i le interzicea în bună parte, temperamentul propriu nu i le înlesnea, de asemenea. Aşa că a rămas să dăscălească fără plăcere într-un liceu pînă la vîrsta voită de el să fie a pensionării şi a primit cu linişte reală, dar şi compensatoare, refuzul Academiei de a-i oferi un scaun, pe care dealtfel acceptase să se aşeze numai la injoncţiuni prieteneşti.

O mizantropie dominată, abia perceptibilă fizionomistic în colţurile căzute ale gurii şi apărînd mai convingător doar în prelucrări de portrete contemporane, avea să răspundă din operă nedreptului destin.

Nici după moarte, pînă în prezent, împrejurările nu i-au fost mai favorabile. Dogmatismul sau fanatismul, cum se cheamă după timp aceeaşi îngustare a facultăţii critice, pe

care el le combătuse în viaţă exemplar, asumîndu-şi astfel toate neîmplinirile, continuă din direcţii neaşteptate nu numai să-l lovească, dar chiar să-l şteargă din conştiinţa tineretului prin ignorare. Vina lui de această dată era, în chipul cel mai curios, necesitatea polemică de moment, care a putut da ideilor lui o înfăţişare absolută.

S-a crezut eronat, de exemplu, că „autonomia esteticului", pe care el o formulase ca armă de luptă împotriva atît a dezolantului val de ode politice, cît şi a excesele etniciste ridicate la rang de criterii ale judecăţii literare, reprezenta un misticism estetic, insubstanţial, şi periculos ; insubstanţial, fiindcă propunea scriitorilor o fantasmă străvezie, idealisto-metafizică, abstrasă cu totul condiţionărilor istorice, ceea ce Lovinescu nu gîndise nici o clipă, de îndată ce el exprimase ca nimeni altul specificitatea culturii române ; şi periculos, fiindcă noua mască a dogmatismului sau fanatismului recrudescent în forme sociologiste putea fi smulsă de alte mîini, care deprinseseră de la marele critic să descopere, cu oricîte riscuri, adevărul, frumosul şi în definitiv raţionalitatea în sens larg a creaţiei spirituale. Dacă vreodată Lovinescu a vorbit mai răspicat, cu oarecare aparenţă dogmatică, despre „autonomia esteticului", el doar a strigat mai tare, ca să domine vacarmul erorilor ; şi cine strigă în vacarm nu însemnează că pe acest ton vorbeşte el obişnuit.

De cîţiva ani însă se urmăreşte parcă să i se facă dreptate. Nu stăm acum şi poate că nu vom sta niciodată să discutăm bunăvoinţa suspectă a cui, ignorîndu-l douăzeci de ani, îl cheamă deodată la o glorie autorizată. Vom trece de asemenea peste celălalt fel de bunăvoinţă, precară, zgîrcită şi evident smulsă, pe care i-o arată azi unii care nu l-au cunoscut deajuns în viaţă sau chiar i-au fost adversari. E destul că asistăm la un început de înţelegere mai liberă de acele scurtcircuituri de gîndire ale sectarismului, fanatismului sau dogmatismului şi e mai cu seamă destul că am dobîndit de la Ileana Vrancea o carte întreagă, căreia îi va urma alta, carte judicios analitică, scrisă limpede şi animată de o anume flacără, care luminează, fără să incendieze.

Deşi întîrziat, un drum larg se deschide operei lui. Omul în viaţă, avînd numai o corpolenţă molatică şi totuşi statuară, avînd ochi nemişcători, ochi vacanţi cu priviri nule, care contribuiau decisiv la aerul absent de statuie domina-

toare peste agitația cenaclului propriu, nu strălucea în conversație. Personalitatea i se declara, ca atîtor mari scriitori și artiști, în lucru și în singurătate, aplecat pe hîrtia de scris cu conștiința că se uită într-o oglindă cu memoria figurii lui spirituale.

Și avea dreptate. Omul a devenit prin moarte material memorialistic, în timp ce opera și acțiunea lui, în epocă și oricînd, au dezvoltat și dezvoltă încă înrîuriri necesare asupra atmosferei culturale. Cu opera, în care a înțeles să-și depoziteze întreaga personalitate, E. Lovinescu a creat la noi etica profesiunii de critic literar. Știm bine că moralitatea literară n-a lipsit nici altor critici români. Dar despre o creare a ei în pofida conjurării atîtor forțe potrivnice de epocă, la nici unul nu poate fi vorba de hotărîrea deliberată a lui. Ca să fie dezinteresați în judecata critică, împrejurări prielnice, adică situații sociale dătătoare de prestigiu și sigur adăpostitoare, ajutaseră pe Titu Maiorescu, pe Mihail Dragomirescu, pe G. Ibrăileanu și alții care, călcîndu-și pe interese de viață, nu și-au călcat pe cuget. Pe Lovinescu, neajutat de poziții sociale, împotriva cărora și acționa direct de la un timp, nimic nu-l ocrotește în afară de marea lui convingere despre necesitatea eticii profesionale.

În privința valorii strict literare, opera lui, văzută dintr-un viitor justițiar, conține rezultatele unei forțe portretistice redutabile. Deși cu ochi aparent orbi în nemișcarea lor, Lovinescu își vedea contemporanii goliți de eventuale complexități și atîrnînd de cîte o dominantă caracterologică, îngroșată uneori caricatural. Fie duritatea de aramă a materialului, în care lucra, fie percepția artistică, selectivă și stilizantă, o cauză, ce rămîne încă să fie precizată, îi ducea ineluctabil condeiul la portretura clasicistă ca și la o memorialistică scurtă, acidă, ușor mizantropică.

Dar criticul literar se dovedește cu deosebire neîntrecut. Nici unul dintre înaintași sau urmași nu are puterea de percuție a observării critice și a formulării ei. El este unic la noi prin capacitatea de a cuprinde în fraza cea mai economic restrînsă personalități oricît de arborescente. Prin limpezime, proprietate și concizie latină, chiar cînd scrisul lui de obicei dens și lapidar i se eliberează în lărgimi și boltituri sintactice, ca în ultima perioadă de activitate, marele critic a

Scanned with OKEN Scanner

dat stilului studiilor literare, între Maiorescu şi Călinescu, o altă vîrstă a maturităţii lui.

Criticii următori au profitat cu toţii cel puţin în cîte un fel de pe urma exemplarităţii stilului lovinescian. Căci E. Lovinescu este oricum, mărturisit, nemărturisit, sau renegat, părintele strălucitei generaţii de critici interbelici, dintre care nu toţi au putut susţine, cum erau sortiţi, cultura socialistă, dar cei mai mulţi au ajutat-o şi o ajută în aspiraţiile ei de universalizare, comandament cert al culturii române actuale. Aceşti critici sînt chiar aceia care, formaţi de etica şi estetica lovinesciană, reuşiseră din afara Universităţii şi Academiei, ca şi maestrul lor, să direcţioneze gustul public şi cultura noastră literară între cele două războaie mondiale. Iar prin aceştia, E. Lovinescu este rădăcina comună a tuturor vlăstarelor critice contemporane, nici una nefiind care să nu ducă mai departe la înmugurire cel puţin una din direcţiile concepţiei sale critice.

Aşa ne apare E. Lovinescu, văzut cu ochii viitorului cel mai îndepărtat. Am scris cîndva că acest mare critic nu putea fi mîhnit, în conştiinţa durabilităţii lui, de neîmpliniri sociale, care de fapt, cu oricîte suferinţi omeneşti, explicabile, l-au îndemnat să-şi ancuiască peste contemporani şi peste o posteritate imediată destinul propriu.

Nu, E. Lovinescu nu era, cum şi l-au închipuit mulţi, un om trist. El ştia prea bine că sînt alergători care cîştigă la o sută de metri şi nu se întrista văzîndu-i cîştigînd, fiindcă personal se afla într-o cursă lungă, neîncheiată. În viitorul, din care îl privim acum, cînd ar fi împlinit vîrsta de optzeci şi cinci de ani, despre unii „sutişti“ nici nu se va mai vorbi, în timp ce el înaintează, crescînd, către finala maratonului său.

Scanned with OKEN Scanner

Necesară și așteptată, cartea *Cu soțul meu* de Fanny Liviu Rebreanu este, prin împrejurări istorico-literare și critice, foarte bine venită. Împrejurările istoriei literare privesc modificarea concepției asupra criticii literare. De zeci de ani critica românească se află pe un alt drum decît cel al dogmatismului maiorescian sau al impresionismului (nu numaidecît „lovinescian“, fiindcă Lovinescu însuși a ieșit din propria-i formulă de tinerețe, după 1920). Criticii au tins din ce în ce mai efectual să-și istoricizeze cercetările, astfel că interesul pentru biografie și bazele ei documentare a crescut considerabil. Documentul de viață a luat-o înaintea simplei impresii, oricît de sigure. Pe de altă parte, concepția nouă a criticii științifice marxist-leniniste a lărgit sfera de cuprindere a cercetărilor pînă la a implica în judecata critică apartenența socială și mai cu seamă atitudinea subiectivă a autorilor față de ideea de progres social. Încît biografia lui Liviu Rebreanu, alcătuită chiar de devotata lui tovarășă de viață, admirabilă martoră participantă, cum se va vedea, nu poate decît să trezească interesul cel mai remarcabil, atît prin materia care o constituie, cît și prin lumina puternică pe care evoluția criticii o proiectează asupra acestei materii. Și tot atît de prielnică mai este o împrejurare. Rebreanu, afară de cîteva excepții nesemnificative, cînd recunoaștem în scrisul lui mărturisiri de viață directe (cum este cazul în *Dincolo* din *Amalgam*, 1941 : moartea tatălui său), a găsit, ca marii creatori obiectivi, că îi este mai propriu să pună în mișcare conștiințe omenești străine, nu de propria-i conștiință, dar de momentul sufletesc, care e factor decisiv la scriitorii de subiectivități. Și chiar între scriitorii ziși obiectivi, el se deosebea în felul de conduită scriitoricească, fiind ca Dickens, Balzac, Tolstoi, Reymont, Șolohov sau Margaret Mitchell, avînd cu alte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte o obiectivitate-natură, față de alții, care cu o conduită tot obiectivă, ca Stendhal, Flaubert, Proust și de la noi Călinescu, au fost conduși de obiectivitatea-metodă. Deosebirea între aceste două categorii de scriitori obiectivi este atît de notabilă, că știm bine care e personajul romanelor lui Stendhal sau Călinescu, în a cărui identitate se reflectă identitatea autorului însuși, în timp ce la Dickens, Balzac, Tolstoi sau Rebreanu, avînd de asemeni un personaj vertebral, nu putem zice că autorii s-au descris în el. Obiectivitatea-metodă lucrează pe materiale subiective, iar obiectivitatea-natură pe materiale de la sine obiective. Cu care dintre eroii lui seamănă Rebreanu? Cu Ion al Glanetașului din *Ion*? Cu Titu Herdelea din *Gorila*? Cu Apostol Bologa din *Pădurea spînzuraților*? Cu Puiu Faranga din *Ciuleandra*? cu Petre din *Răscoala*? Și dacă acestor întrebări li s-ar putea răspunde, oricît de insuficient, cum vom vedea îndată că li s-a și răspuns, ce putem zice în aceeași privință despre cei șapte eroi și cele șapte eroine ale mitului reîncarnării din *Adam și Eva*? Sînt personajele acestea concludente în vreun fel ca formulă de viață și cheie a subiectivității autorului? Rebreanu seamănă tot așa de mult și tot așa de puțin cu prințul egiptean Unamonu sau curtezana Isit de acum cinci mii de ani, ca și cu Ion sau Florica din Prislopul țării românești de la începutul secolului XX. El era un creator a cărui obiectivitate-natură îl făcea să se piardă pe sine în propria-i creație, ceea ce pe cititorul curios de identitatea subiectivă a lui Rebreanu îl face să-și răspundă că el seamănă cu toți eroii lui la un loc și cu nici unul în parte. Așa fiind, adică neexistînd chestiune mai constrîngătoare decît a se ști cum arăta un asemenea scriitor obiectiv ca om în viața de toate zilele, *Cu soțul meu* de Fanny Liviu Rebreanu dă în sfîrșit răspunsul de atîtea ori așteptat. Cartea răspunde atît nevoii arătate pînă acum, cît și imaginii cam pripite sub care începuse a fi văzut Rebreanu. Căci se stîrnise ca din vînt, încă din timpul vieții scriitorului, o inițiativă portretistică oarecum caricată, care indica îndeajuns sorgintea confraternă și întrucîtva optica de clasă a epocii; i se alcătuise, cu alte cuvinte, în ciuda marii diversități a operei, un chip de Ion al Glanetașului scriitor, conștiință primitivă deci mînată de instinct, cu oarecare mijloace de reflexie, aspră, brutală și elementară, conștiință de țăran simplu, ca

Scanned with OKEN Scanner

şi cum ar fi putut fi simplu cugetul omului din care au răsărit acea unică pe lume *Moriţa* şi Ion, Bologa, Unamonu etc... ai lui Rebreanu. Compunînd greşit pe Rebreanu din Ion, cum s-a compus cu îndreptăţire Stendhal din Sorel, Fabrice del Dongo sau Lucien Leuwen, se făcea eroarea de a nu se distinge între romancierii obiectivi din natură şi romancierii obiectivi din metodă. Încît „simplitatea" era mai curînd a privitorului decît a scriitorului privit astfel. Dar documentul familial vine la timp şi corectează totul, suprapunînd totdeauna cu mare atenţie imaginii arbitrare o imagine autentic emoţionată şi totodată emoţionantă. De la întîlnirea autoarei din 1907, ca tînără absolventă a Conservatorului, cu viitorul mare scriitor la Terasa Oteteleşanu (pe locul căreia se află azi Palatul Telefoanelor), şi pînă la 1 septembrie 1944, filmul vieţii lui Rebreanu, conţinînd retrospecţia copilăriei în cîteva sate năsăudene (naşterea în Tîrlişiua, copilăria în Maieru), a anilor gimnaziali în Năsăud, Bistriţa şi Prislop, a adolescenţei la liceul de honvezi din Sopron-Ödemburg şi la Academia Militară „Ludoviceum" din Budapesta, a primei tinereţi ca sublocotenent de infanterie în sudul Ungariei la Gyula şi, după demisia din armată, din nou la Prislop lîngă părinţii speriaţi de demisie şi în sfîrşit a trecerii peste Carpaţi, filmul vieţii lui Rebreanu, zicem, este o minunată depoziţie de soţie pentru excepţionalul ei soţ, pentru geniul lui, dar mai cu seamă, cum se şi cuvenea, pentru omul frumos, bun, blînd, iubitor, delicat, duios, modest, binecrescut, politicos, corect, săritor, generos, inteligent, cultivat, patriot şi democrat. Cine dintre contemporanii care l-au cunoscut n-ar putea vorbi îndelung despre fiece trăsătură cu care natura l-a împodobit ? Şi cine ar putea făptui necuviinţa, ca în temerea de convenţie să se atingă cu un cuvînt mai critic de marea emoţie familială ? Au şi defectele puterea lor creatoare ? Sînt unele disimetrii faciale care înfrumuseţează anumite fizionomii ? Se poate. Substanţa cărţii *Cu soţul meu* de Fanny Liviu Rebreanu stă în emoţie. Conştiinţa de soţie a unui om de excepţională valoare a făcut ca autoarea să fie, după cum ni se spune cu modestie, colaboratoarea la care scriitorul apela în felurite chipuri şi suplinitoarea entuziastă în treburi administrative ; pe noi însă, cititori ai scriitoarei

Fanny Rebreanu, ne interesează această conştiinţă dilatată de justă emoţie ca factor artistic. Fără a scădea cu nimic însemnătatea documentului biografic, oricît unii dintre noi am mai cunoaşte cîte ceva din viaţa marelui scriitor, fără a trece cu vederea valoarea documentului literar privitor la geneza operelor lui, oricît am mai şti aceasta de mai înainte, fără a uita nimic din frumuseţea magnificei împliniri, pe bază de fidelitate la idealurile poporului, a odraslei dintîi a învăţătorului ardelean „Rebrean", pînă la a fi academician şi romancier tradus în cîteva limbi europene, noi rămînem îndeosebi cu patetismul unor capitole ale cărţii, ce n-au putut fi scrise decît sub puterea unei binecuvîntate emoţii de soţie. Aşa este, între altele, capitolul călătoriei de identificare a locului unde a fost spînzurat fratele mai mic, Emil, a cărui condamnare la moarte, pentru încercarea de a trece frontul din 1917 la fraţii români, a constituit mobilul însuşi de creaţie al *Pădurii spînzuraţilor*; aşa este capitolul de aceeaşi putere de încredinţare a decesului sublim — resemnat la nici şaizeci de ani, de la Valea Mare, sub ochii soţiei, ai fiicei şi ai unui singur prieten. Sînt pagini dramatice, pentru care chiar improbabilul contemporan de limbă română, care încă nu va fi citit un rînd de Rebreanu, se va simţi cuprins de iubire faţă de acest mare scriitor şi se va lumina de flacăra, cu care soţia îi întreţine cultul. Pentru toate acestea noi îi rămînem mereu recunoscători.

Scanned with OKEN Scanner

I

Între lucrările de critică literară apărute în ultimul timp, evenimentul cultural este cel de al doilea volum din ediția Eminescu, întocmită de dl Perpessicius. Cititorii primului volum își amintesc desigur marea bogăție a comentariilor istorico-critice, cu care autorul însoțea fiecare poezie. Aceeași bogăție, care surprindea atît de interesant pe cititor, l-a surprins acum chiar pe autor, care s-a văzut nevoit să-și modifice din cauza ei însuși planul lucrării. De unde, dl Perpessicius, pentru *Poeziile tipărite în timpul vieții lui Eminescu* (90 la număr) socotise că e destul să rezerve două volume, prefața volumului apărut de curînd ne înștiințează că vor fi necesare trei, nu două: „Vastitatea materialelor unor poeme ca *Scrisorile, Luceafărul, Doina, Glossa, Mai am un singur dor* etc., urcînd numărul paginilor la îndoitul celor de față, și depășind proporțiile unui volum maniabil, amenința să transforme din instrument de lucru, cum năzuiește această ediție să fie, într-unul de tortură. Ne-am plecat așadar imperativelor tehnice și am repartizat aceste materiale în două tomuri... Întîile trei volume vor epuiza deci secțiunea *Poezii tipărite în timpul vieții*, rămînînd ca *Postumele* să fie rezervate volumului IV. Din cele 90 poezii apărute în timpul vieții lui Eminescu, volumul I cuprinde 41, de la oda *La mormîntul lui Aron Pumnul* pînă la *Strigoii* inclusiv; vol. II — 25, de la *Povestea Codrului* pînă la *Luceafărul* inclusiv; și volumul III — 34, de la *Doina* pînă la *Kamadeva*, care este ultima poezie tipărită cît a trăit Eminescu."

Într-o simplă notă ca aceasta e greu să dăm o idee despre neprețuita valoare a lucrării d-lui Perpessicius. Calitățile sale și numeroase și variate care o hrănesc vor apărea cu timpul din ce în ce mai mult ca factori hotărîtori ai maturizării culturii noastre. Omul eminent și modest, care și-a

îngropat cei mai buni ani ai vieţii într-o sală a Academiei Române, unde a organizat haosul de manuscrise eminesciene, ca să dea culturii române această operă, monument de erudiţie, de bun-gust şi pasiune literară, va fi una din recomandările timpului nostru în ochii celei mai aspre şi mai lungi posterităţi. Dar mulţumirea celui care semnează aceste rînduri ar fi să nu fie crezut pe cuvînt, ci controlat în afirmaţiile sale cu lectura directă a monumentalei ediţii.

II

MINIATURISTIC ŞI MONUMENTAL

Întrebat odată de G. Călinescu, am răspuns: „Înţeleg ca un poet să nu fie numaidecît şi critic, dar nu înţeleg deloc ca un critic să nu fie şi poet". Perpessicius e un astfel de critic şi nici istoricul literar din el nu se desparte de societatea poetului.

Această conduită comună tuturor criticilor remarcabili ne apropie însă prea puţin de identitatea fiecăruia în parte. Numai cu atît Perpessicius ar rămîne neidentificat în însăşi originalitatea lui. E. Lovinescu, deşi foarte atent la diferenţa caracteristică a personalităţilor, pe care le înfăţişa, cuprinzîndu-l în formula de „impresionism erudit", îi punea pe umeri o pelerină destul de largă. Cît despre formulele criticii, nici nu e de crezut ca acul unic de entomolog să poată fixa şi expune, ca pe un fluture, unicitatea întreagă a unei personalităţi.

Pe Perpessicius, azi cînd împlineşte şaptezeci şi cinci de ani, dintre care aproape cincizeci stau la temelia unei impunătoare opere de observare neîntreruptă a fenomenului culturii noastre literare, ni-l evocă mai fidel două constante ale bogatei sale activităţi de critic şi istoric literar: devotamentul faţă de o concepţie, nuanţată etic, a culturii şi mişcarea nedezminţit ornamentală a scrisului său.

În privinţa culturii literare, plecînd poate de la o idee de naturalist, care trece cu acelaşi interes ştiinţific de la trandafirul imperial la simpla zarnacadea, el a crezut şi

crede încă în noblețea oricărui act de cultură. Timpul cheltuit într-o activitate atît de dezinteresată și care, în ordinea efemeră, ar fi fost în chip mai evident productiv, renunțarea la beneficiul sigur și imediat, pe care o implică literatura, sau chiar imposibilitatea naturii omului de litere de a fi practic, ajungînd de atîtea ori să atîrne în vînt, spînzurat de ficțiunea lui, toate acestea îl aduc pe Perpessicius la duioșia confraternă, care îi este atît de proprie. Nedreptatea de a lovi pe cineva, fiindcă nu ar avea talent literar, el n-a făcut-o niciodată și, din acest înalt și prea frumos punct de vedere, este și drept să fi procedat așa.

Este sigur că și alte idei, mai curînd ale istoricului literar decît ale criticului conformat etic, legitimează cunoscuta amenitate, atenția prietenoasă și iubirea familială cu care Perpessicius vorbește totdeauna despre scriitori. Dacă un mare poet sau romancier suplementează spectacolul lumii cu noua lui viziune (ceea ce criticului nostru nu i-a scăpat niciodată), scriitorul discipol sau numai veleitar este un mai fidel document de epocă, și istoricul literar, aplecat asupra momentului contemporan, nedînd unui astfel de scriitor nici o atenție, însemnează că într-un fel se neagă pe el însuși.

Dar îndeosebi etica îndeletnicirii scriitoricești l-a condus, atît pe critic cît și pe istoricul literar, la retragerea totală în meseria lui. Zeci și zeci de ani, acest om a ocolit pe departe scena lumii, devenind cu timpul un autentic ordinat al cercetării literare. O călugărie fără sutană, adică supunerea cu aceeași umilință la treburi mărunte ca și la cele însemnate, conștiința de comentator al unui text sacru, fie că autorul cercetat e un debutant fără urmări, rînduit delicat în seria de „mențiuni critice", fie că este însuși Eminescu, poeziei căruia i-a restaurat magnificul dom în monumentala ediție științifică, în sfîrșit o cucernicie fără seamăn, dacă este să o privim în tagma noastră, și o abnegație, care i-a secat lumina ochilor, spun totul în privința modului său de a-și concepe datoria față de critica și istoria literară.

Pînă și scrisul lui, scriitură autografă și stil literar, deopotrivă de erudite amîndouă, grafia în complicate și fine arabescuri fiind osîrdia mîinii stîngi, pe care din fericire un obuz fuzant al primului război mondial nu i-a infirmat-o

ca pe dreapta, iar stilul hrănindu-i-se din mişcarea continuă la expresia ornamentală, care privită în întregime ni se înfăţişează ca funcţie critică, pare rezultatul aceleiaşi vrednice evlavii. S-ar putea crede că ne aflăm în faţa unui vechi diac, care ar înflori cu peana muiată în cerneluri de diferite culori chiar simple catagrafii boiereşti sau banale foi de zestre.

Perpessicius are însă stilul concepţiei sale despre literatură. El se aplică unui text totdeauna sacru şi e de reţinut semnificaţia conduitei sale stilistice, care îşi păstrează parafele pe mari suprafeţe aride de istorie literară sau critică textuală. Călugărul caligraf şi miniaturist nu se dezminte nici suit în scări pe ziduri înalte de mînăstire, cum sînt cele şase mari volume ale ediţiei ştiinţifice Eminescu.

Am avut odată sub ochi cărţile bisericeşti, liturghiere, psaltiri şi altele, pe care le-a scris cu mîna lui şi le-a miniaturat tot el, mitropolitul Athanasie Crimca al Moldovei. Sînt adevărate capodopere ale caligrafiei şi ale miniaturisticii, cum pot fi văzute în muzeul mînăstirii Dragomirna de lîngă Suceava.

Alături se înalţă, de parcă nu mai termină, mînăstirea, al cărei ctitor a fost acelaşi mitropolit. E o zidire albă şi înaltă, mai înaltă decît oricare de felul ei, din care cauză pare îngustă, formă bazilicală cu elemente de arhitectură gotică, ogive şi contraforţi, aduse la rosturi numai ornamentale, încinsă cu o torsadă armenească şi susţinînd deasupra înspre altar cea mai subţiratică şi mai avîntată turlă, decorată mărunt şi dens cu motive sculptate în piatră. Privind-o mai revelator, mînăstirea este, atît în sinteza arhitecturală cît şi în stilul pictural de pe registrele catapetesmei, proiecţia în monumental a viziunii miniaturistice, proprie cucernicului mitropolit.

Unitatea stilistic decorativă dintre seria de *Menţiuni critice* şi marea construcţie *M. Eminescu:* OPERE, ca şi statornicirea de spirit călugăresc, care a originat-o, ne apare ca identică. În istoria criticii române şi nu numai în cadru naţional, personalitatea critică a lui Perpessicius este de o originalitate căreia i se cunoaşte perechea şi i se va cerceta multă vreme compunerea.

Scanned with OKEN Scanner

III

OMAGIU

Publicistica literară curentă a cinstit de curînd, cu mijloacele ei, vîrsta de şaptezeci şi cinci de ani a eminentului om de cultură, decan al criticii şi istoriei literare contemporane, Perpessicius. Şi dacă ar fi lipsit o anumită discreţie ca şi monahală din compunerea personalităţii lui, Academia Republicii Socialiste România, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă dimpreună cu Uniunea Scriitorilor ar fi dat acestei aniversări strălucirea cuvenită. Căci Perpessicius a adus şi încă aduce culturii noastre literare rezultatele unei abnegaţii emoţionante şi originalitatea unui spirit care îmbogăţeşte seria marilor comentatori de literatură, români şi nu numai români. Stilul şi atitudinea faţă de fenomenul literar îl deosebesc de tot ce se cunoaşte ca profesiune de critic şi istoric literar. Tipologia, care l-ar cuprinde poate eventual, este mai puţin interesantă decît exemplarul bogat, deplin original, pe care spiritul său îl reprezintă. Miezul personalităţii lui stă retras din orice posibilitate de asociere. Faţă de Titu Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu şi George Călinescu, fiindu-le în felul său un emul, nu e discipolul nici unuia dintre ei. Din nenumăratele sale „Menţiuni critice", care acopăr în timp aproape cincizeci de ani de literatură română contemporană, precum şi din monumentala restaurare şi editare ştiinţifică a *Operelor* lui Eminescu, abia s-ar putea stabili o depărtată analogie cu asociativismul în idei al ultimului mare critic francez, Albert Thibaudet, sau cu formaţia umanistă, de tip latin, a lui E. Lovinescu. Dar stilul personal şi o altă concepţie a culturii îl separă atît de criticul francez, cît şi de criticii români înaintaşi sau contemporani. Perpessicius concepe cultura ca o realitate înaltă chiar în formele ei minore şi larga lui sferă de asociaţii, ferindu-se de tiparele abstracte cultivate de Thibaudet, cuprinde numai încrengături concrete, prin care fenomenele literare se solidarizează între ele. Cît priveşte expresia personală, stilul lui Perpessicius, în deplin acord cu ramificaţia spontană a ideilor ca şi cu recu-

legerea în care criticul acesta lucrează de zeci şi zeci de ani, este fin digresiv, industrios şi radiant ca soarele unghierelor, cum se spune poetic pînzei de păianjen. Dogmatismul, intenţia didactică, impresionismul tumultuos sau numai polemic, abstracţia rezumativă şi alte concepţii, care particularizează pe unii critici români, sînt cu totul străine de originala compunere a personalităţii lui. Pentru toţi, care îi sînt astăzi camarazi sau cititori, ideea că Perpessicius la şaptezeci şi cinci de ani continuă să lucreze cu devoţiune e unul dintre izvoarele de încredere în energia creatoare a neamului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

I

„ESTETICA"

Estetica s-a constituit ca disciplină a spiritului abia în timpurile moderne. Cei vechi, mulţumindu-se a scoate norme oarecum exterioare fenomenului de artă din grupări de opere cu caractere comune, nu s-au preocupat niciodată de o filozofie a artei şi nici, cu atît mai mult, de raporturile posibile ale esteticii cu sistemele gîndirii speculative. În antichitate, însuşi Aristotel concepea o *Poetică*, dar nu şi o *Estetică*. După B. Croce, organizarea acestei discipline coincide cu încheierea ciclului obiectiv de cultură al celor vechi şi naşterea atitudinii subiective moderne, mai precis „cu filozofia concepută ca ştiinţă a spiritului" despre el însuşi. În timp, fenomenul acesta nou se întîmplă de la Renaştere pînă în zilele noastre. Se va înţelege cu uşurinţă că dacă estetica în gîndirea europeană a apărut sub forme sistematice abia între secolul XVI şi XVII [...], la noi studiul respectiv n-a stîrnit nici o inteligenţă. În academia necompletă pînă azi a spiritului nostru naţional, fotoliul esteticii gol îşi aştepta ocupantul. D. Tudor Vianu, pornit din poezia lirică şi ajuns prin critica literară la gusturi conceptuale, ceea ce indică o certă vocaţie a ideilor şi nicidecum o fugă calculată din actual, cum i s-a imputat, este primul estetician al tinerei noastre culturi. D-sa a tipărit de curînd un compact volum I din *Estetică*, unde problemele artei sînt urmărite în toată complexitatea lor de raporturi cu sexualitatea, munca, viaţa socială şi religia, dar mai ales opera de artă este analizată la lumina noilor teorii ale specialităţii în autonomia sau autotelismul ei, după o expresie recentă în acest sector de preocupări. Dacă ar fi să spun ceea ce m-a interesat mai mult în studiul d-lui Vianu, aş numi fără şovăială capitolele care tratează materia proprie a esteticii, capitolele ei relaţionale urmînd pe al doilea plan de atenţie. Astfel mă voi opri în cronica de azi numai asupra părţii a treia, *Opera*

de artă, şi în special asupra capitolului doi : *Formă şi conţinut*. Istoricul chestiunii se rezumă după d. Vianu la poziţiile cîtorva filozofi, dintre care cei mai cunoscuţi sînt Herbart, Schopenhauer şi Hegel. În timp ce primul stabilea preeminenţa formei asupra conţinutului în structura fenomenului artistic, mergînd pînă la a expulza conţinutul din sfera de valoare estetică, al doilea inversa termenii, subordonînd ideii forma care se înnobilează exclusiv din reflexele cuprinsului — pentru ca Hegel să considere unitatea sintetică sau, mai exact, sincretică a celor două componente din opera artistică. D. Tudor Vianu urmăreşte apoi cum disocierea arbitrară a elementelor de formă şi ideaţie s-a exprimat şi în formule şi practice de artişti. „Tezismul" lui Dumas-Fils şi chiar modalitatea artei lui Ibsen aşază accentul de valoare pe conţinutul eteronom, pe cîtă vreme Th. Banville, în dexteritatea de exhibiţie a ritmurilor sale, sau un Flaubert, în dorinţa „de a scrie o carte despre nimic" răstoarnă ierarhia celor dintîi după modelul teoretic al lui Herbart şi Zimmerman. (Este regretabil, pentru noi, cititorii, că d. Vianu nu caută a duce mai departe simetrizarea începută, că adică nu exemplifică de asemeni printr-un artist-tip unitatea sintetică hegeliană ; dar regretul rămîne numai al literaţilor inoportuni.) Pentru a combate aplecările eretice esteticeşte ale creatorilor care exaltă unii forma, alţii conţinutul operei de artă, esteticianul român, în recompensa lipsei de ilustraţie a concepţiei hegeliene, dezvoltă pînă la înălţimi, pe care le voi preciza, afirmaţia : „Solidaritatea conţinutului cu forma este atît de mare, încît între una şi alta există o relaţie funcţională permanentă". Aceeaşi idee o formulează d. Vianu de repetate ori, totdeauna cu strălucire şi lapidaritate, limpezindu-se mai mult fie ca „unitatea organică a formei cu conţinutul", fie „forma operei există în unitate indisolubilă cu conţinutul ei". Atît de sus se află pe această cotă spirituală esteticianul român, încît se întîlneşte cu esteticianul italian Benedetto Croce, cu care o bună bucată de drum merge la braţ. (Rog pe esteticieni să-mi ierte trivialitatea.)

Iată :

Tudor Vianu

„Realizate deplin sînt numai operele în care forma şi conţinutul fuzionează în intuiţia lor concretă, adică operele

Scanned with OKEN Scanner

simbolice. Concepţia artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relaţiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn şi semnificaţie. Astfel de relaţii pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rînd o legătură exterioară între semn şi semnificaţie şi anume aceea a *alegoriei.* Statuile alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică feluritele provincii româneşti.

Semnificaţia nu este dată în cazul acesta odată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în acelaşi moment, ci printr-un act de meditaţie, care îi permite să păşească de la semn la semnificaţie... Simbolul implică într-acestea o altă relaţie dintre semn şi semnificaţie. Interpenetraţia lor este atît de intimă încît spiritul n-are nevoie de nici o meditaţie pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintîi." (p. 103—104)

Benedetto Croce

„Persistînd în această exigenţă, ieşim, fără îndoială, din concepţia artei înţeleasă ca filozofie şi ca istorie, dar numai pentru a trece la concepţia artei ca *alegorie.* Or, se cunosc bine insurmontabilele dificultăţi ale alegoriei, după cum se cunoaşte şi se simte universal caracterul rece şi contrar artei al alegoriei. Alegoria este unirea extrinsecră, adică juxtapunerea convenţională şi arbitrară a două fapte spirituale, un concept sau o gîndire şi o imagine, în virtutea cărui fapt se ia că această imagine trebuie să reprezinte *acest* concept. Şi nu numai că, graţie alegoriei, nu se ajunge să se explice caracterul unitar al imaginii artistice, dar se stabileşte pe deasupra, în mod voluntar, o dualitate, căci în această juxtapunere ideea rămîne idee şi imaginea rămîne imagine, fără relaţie între una şi alta, astfel încît, contemplînd imaginea, uităm, fără nici o pagubă, şi chiar cu cîştig, conceptul — şi că gîndind conceptul împrăştiem iarăşi cu cîştig imaginea de prisos şi supărătoare... Această nevoie de a rezolva dualismul în alegorie duce, într-adevăr, la a perfecţiona teoria intuiţiei înţeleasă ca alegorie a ideii şi o transformă în teoria intuiţiei înţeleasă ca simbol, căci, în simbol, ideea nu mai valorează prin ea însăşi, prin posibilitatea de a fi concepută separat de reprezentarea care

o simbolizează, dar de a fi reprezentată într-un chip viu fără gîndirea pe care o simbolizează. Ideea se dizolvă întreagă în reprezentare... devine numai semnul principiului de unitate pe care l-am găsit încă, dar existînd în imaginea artistică. Desigur, arta este un simbol, şi în întregime un simbol, că adică are în toată integritatea sa o semnificaţie." (p. 31—33) *

Dacă d. Tudor Vianu îmi dă voie, în locul d-sale, aş fi citat în corpul capitolului respectiv pe B. Croce pentru a arăta cu ce ilustritate a esteticii mă întîlnesc în reflexiunile mele ; aceasta cu atît mai mult cu cît raporturile dintre forma şi conţinutul operelor artistice constituiesc, după stabilirea autonomiei, autotelismului sau cum vor mai vrea esteticienii să-i zică artei — scop în sine, problema capitală a acestei discipline moderne.

Cu regretul de a nu putea prezenta mai departe sistemul de a avea o estetică al d-lui Vianu, îi recomand călduros opera cititorilor fără orientare în estetica timpului.

II

ALEXANDRU MACEDONSKI : OPERA (I. POEZII)

De neajunsurile unei cariere literare fără puternice ecouri în epocă, Alexandru Macedonki se mîngîie cîteodată, chiar foarte adesea, cu încrederea într-o „posteritate dreaptă". Cam în felul lui Stendhal, care putuse să-şi prevestească peste zeci de ani gloria statornică, poetul nostru credea că e nevoie să treacă patru rînduri de oameni pentru a i se face dreptatea, la care a rîvnit toată viaţa. Deşi cu patru-cinci ani mai mic decît Eminescu şi murind în 1920, el îşi compusese încă din 1883 *Epigraful*, care se încheie cu strofa :

Dar cînd patru generaţii, după moartea mea vor trece
Cînd voi fi de-un veac aproape oase şi ţărînă rece,
Va urma şi pentru mine al dreptăţii ceas deplin
Ş-al meu nume, printre veacuri înălţîndu-se senin
Va-nfiera ca o stigmată neghiobia duşmănească
Cît vor fi români cu inimi şi o limbă românească.

* B. Croce : *Bréviaire d'Esthétique*, trad. G. Bourgin.

Dar n-a fost nevoie chiar de-atîta răstimp. Căci un discipol din ultima serie, 1918-20, d. Tudor Vianu, devenit cu vremea cercetător metodic într-ale filozofiei şi esteticii, însă rămas în orice împrejurare literat de cea mai selecţionată rasă, a găsit mijlocul să dea fostului maestru, pe care, ca să-l înţeleagă, îl va fi ajutat o neîndoielnică afinitate, reparaţia cuvenită.

D. Vianu a proiectat astfel retipărirea operelor alese ale lui Macedonski în patru mari volume (I. *Poezii*; II. *Teatru*; III. *Thalassa*, nuvele şi schiţe; şi IV. *Articole filozofice şi literare*), dintre care primul a şi apărut şi ne va preocupa îndeosebi. Ediţia întreagă e socotită ca „făcînd posibil actul de restituţie a poetului în drepturile sale literare", scoţîndu-i opera din starea de „litigiu".

Şi cum ni se mai anunţă, „fiecare volum va fi precedat de o prefaţă aducînd un adaos de lămuriri privitoare la alcătuirea lui şi de un studiu introductiv în legătură cu materia lui specială, după cum va fi urmat de *Note şi variante*, menite să aducă contribuţia lor la cunoaşterea izvoarelor şi a dezvoltării textelor, din momentul primei lor apariţii pînă la forma lor definitivă, cuprinsă în manuscrisele pe care le-am mai găsit sau în revistele unde au apărut pentru ultima oară. Primul volum al întregii serii aduce în plus un studiu asupra *Vieţii şi personalităţii* lui Macedonski, după cum, cel din urmă va adăuga o *bibliografie* a operelor lui literare."

Se înţelege dar că e vorba de o sforţare susţinută cum d. Vianu a dovedit de atîtea ori că poate face —, de muncă ştiinţifică deopotrivă de onorantă pentru d-sa pe cît este de profitabilă cititorilor şi memoriei poetului.

Examinării celei mai reci a volumului dintîi, i se impune adevărul incontestabil că ceea ce a stăpînit pe editor în lucrarea întreprinsă a fost atît cultul memoriei lui Macedonski împins pînă la marginea de unde începe hagiografia, cît şi ţinuta omului de ştiinţă care îşi interzice însă cruzimile posibile. Ca să se poată şti sarcina destul de ingrată a d-lui Vianu, după care trebuie de fapt să i se măsoare meritul atitudinii, ar fi nevoie să se cunoască în prealabil suma dificultăţilor izvorîte dintr-un caracter atît de ciudat, de

versatil, suav şi violent, cum a fost în adevăr acela al lui Macedonski.

Şi dacă totuşi pietatea discipolului-editor şi scrupulul ştiinţific şi-au impus reciproc măsura, contopindu-se în starea de încîntător echilibru, e semn pentru noi că lucrarea se datoreşte unui spirit de admirabilă metodă, încălzit de fervoarea subtilă pentru poet ca şi pentru poezie în general.

Dar poate că este mai bine să nu se cunoască deloc dinainte zigzagul deosebit de dramatic al vieţii şi carierei lui Macedonski, căci s-ar putea în acest caz, ca măsura evlaviei d-lui Vianu să ni se pară cîteodată prea largă, iar scrupulul ştiinţific — uneori cedant. S-ar putea, — repetăm — să ni se pară, influenţaţi fiind de cîte împrejurări l-au făcut pe poet să ia atitudini neglorioase faţă de confraţii săi propriu-zişi, cum erau Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Coşbuc, Duiliu Zamfirescu etc.

Sub puterea influenţelor lăturalnice, am putea crede chiar lucrurile cele mai neadevărate ca de exemplu, din rîndurile următoare: „La 14 mai 1892, scrie d. Vianu, au loc mari manifestaţii antimaghiare ale studenţimii universitare. Macedonski este înflăcărat de simţirea naţională a momentului şi dedică *Junimii* următoarele versuri publicate în *Românul*, în care poetul ştie să se ridice deasupra resentimentelor personale, în viziunea purificatoare a patriei eterne (*urmează versurile citate, n.r.*)".

Stăpîniţi fiind de duşmănia dintre el şi cercul *Junimii*, n-am putea crede din greşeală că Macedonski, ridicat „deasupra resentimentelor personale", îşi dedică poezia cercului *Junimii?* Aşa încît, pentru a preţui rezultatele d-lui Vianu, fără îndoială admirabile, e nevoie de un cititor care sau cunoaşte temeinic epoca, ştiind mai dinainte, cum e cazul acum, că *Românul* lui Rosetti n-ar fi publicat, sub nici o formă, un omagiu pentru *Junimea* şi că „junimea" căreia Macedonski îi dedică poezia este „junimea" manifestantă, adică tineretul patriot (şi în acest caz trebuia poate o notă lămuritoare) sau unul care nu cunoaşte nimic despre acele vremuri, nici chiar numele societăţii literare, cu care confuzia devine pentru anumiţi cititori cu putinţă.

De aceea socotim că, de prezentarea atît de călduroasă şi de documentată, ce se face poetului în acest prim volum,

Scanned with OKEN Scanner

nu ne putem apropia oricum. Ca să măsurăm exacta întindere informativă a studiilor introducătoare şi să fim receptivi pentru imaginea limpede colorată şi dominatoare pe care d. Vianu a ştiut să o înalţe dintr-un destin foarte încurcat de om şi poet, trebuie dar în prealabil să ştim tot sau să nu ştim nimic pe jumătate. Mai ales aceştia din urmă, fiind liberi de orice fel de a vedea pe Macedonski, vor primi de la critic un portret al omului şi al poetului, purificat şi veridic, aşa cum este un adevărat noroc pentru Macedonski că şi-a descoperit, mai curînd decît credea, comentatorul.

Cît priveşte pe ceilalţi, pe cunoscători, ei sînt ajutaţi să îmbrăţişeze cu simpatia cuvenită pe poet, de o sugestie tot a d-lui T. Vianu. Cînd sufletul întărîtat al lui Macedonski ajunge din cînd în cînd să se liniştească, să se descarce de nemulţumirile directe, de revolte, invective, sarcasme, în sfîrşit de acele prozaicităţi, care nu o dată îi acopere cîntecul, d. Vianu surprinde momentul, îl arată pe larg şi dobîndeşte semnificaţia poetului a sublimizării, mijlocită de această stare de „katharsis". Dar nu numai Macedonski trecea prin procesul salvator.

Cititorul însuşi, care îl cunoaşte mai dinainte, va fi fericit, dacă... impunîndu-şi un *katharsis* propriu, va izbuti să uite ceea ce ştia, transportîndu-se în acea stare de receptivitate estetică, pînă la puritatea căreia nici o împroşcare nu ajunge ; va simţi desigur o înălţare identică în totul cu aceea a baloanelor din care se aruncă lest, atingînd punctul de altitudine morală de la care poezia, chiar cea mai cotropită de impurităţi devine contemplabilă fără stînjenire.

Pentru aceşti cititori ca şi pentru cei neîngreunaţi de cunoştinţe anterioare, d. Vianu a făcut, cu ediţia sa precedată de schiţa vieţii şi a poeziei lui Macedonki, operă antologică de critic, lămurind o mare figură literară. Încît, numai cu ceva pregătire sufletească devenim dintr-o dată primitori pentru toate judecăţile criticului : simţim şi înţelegem că „Alexandru Macedonski a înălţat unul din cele mai însemnate monumente poetice ale limbii noastre", că este „unul din cei mai mari poeţi ai literaturii române" şi „unul din clasicii noştri" că în sfîrşit — cu aceleaşi frumoase cuvinte ale criticului — „este unul din poeţii care, pornind de la experienţele fundamentale ale sufletului ome-

nesc, au atins în cîntecul lor armonia şi plenitudinea, făurind modele durabile pentru întreaga creaţie ulterioară şi opere către care sufletului îi place să se întoarcă".

Iar dacă ţinem seama, în acelaşi timp, de simţul sigur cu care, din numărul imens al producerilor macedonskiene, au fost alese poeziile ediţiei, simţim plăcerea să adăugăm, în chip de concluzie generală, că lucrarea d-lui Tudor Vianu va însemna pentru cei mai mulţi cititori o sporire a liricii româneşti.

III

„STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ŞI COMPARATĂ"

În pragul Anului Nou, librăriile româneşti şi-au împodobit vitrinele cu un mare număr de tipărituri noi. Printre acestea, una din cărţile cele mai impunătoare este *Studii de literatură universală şi comparată* de Tudor Vianu. Titular al catedrei de „literatură universală" a Universităţii din Bucureşti, acad. T. Vianu şi-a adunat într-un volum masiv, tipărit la Editura Academiei Republicii Populare Române, ultimele cercetări de literatură străină. Volumul prezintă probleme de cultură europeană, luminate şi constituite de reflexele lor în literaturile naţionale, dintre care nu lipseşte nici literatura română. *Antichitatea şi Renaşterea, Schiller* şi *Ideile lui Stendhal* sînt monografii independente. Dar studiul, care organizează materia fie monografică, fie culturală, a volumului întreg, studiul-nucleu este *Goethe şi ideea de literatură universală.* Un citat clasic din Goethe ocazionează eseul: „Se vesteşte epoca literaturii universale (*Weltliteratur*) şi fiecare trebuie să contribuie pentru ca epoca aceasta să se instaureze cît mai curînd".

După înregistrarea profeticelor cuvinte ale lui Goethe, umanistul român Tudor Vianu supune conceptul de *Weltliteratur* unei analize limpezi referindu-se totdeauna util la autori vestiţi (Karl Vessler, Ernst Merian-Genast şi Fritz Strich), care au examinat mai dinainte ideea goetheană. Din Strich, ni se scoate un citat plin de semnificaţie şi actuali-

Scanned with OKEN Scanner

tate: „Ne găsim astăzi într-un moment al istoriei, în care totul poate fi pierdut şi totul poate fi cîştigat, într-un moment al posibilităţilor nemărginite şi odată cu acestea mi se pare că a sosit clipa în care Goethe, acest foarte mare european şi cetăţean al lumii, se ridică în toată forţa exemplului său şi poate umple cu spiritul lui pacific casa popoarelor care trebuie construită din nou, dar într-un fel care s-o ferească de noi prăbuşiri".

În acelaşi spirit de pace, reconstrucţie şi schimb internaţional de bunuri, îşi încheie substanţialul eseu şi T. Vianu: „Fie, exclamă el, ca germenele de pace şi armonie cuprins în ideea goetheană a literaturii universale să rodească şi să se dezvolte ca o putere a lumii!" În adevăr, niciodată ca azi umanitatea n-a simţit mai mult nevoia de a cultiva ideea de om pe bază de înţelegere internaţională. Depăşirea diferenţelor etnice şi politice care să nu fie totuşi un cosmopolitism pestriţ şi necreator, e imperativul ideologic al momentului. În ceea ce priveşte acţiunea Republicii Populare Române, reprezentanţii noştri în O.N.U. de ani de zile contribuie cu propuneri concrete la îndrumarea politicii mondiale către idealul comun. În acest sens *Studii de literatură universală şi comparată* servesc acelaşi scop înalt. În cuprinsul compactului volum, nume ca Dante, Petrarca, Cervantes, Rabelais, Camöes, Voltaire, Rousseau, Goethe, Schiller, Heine, Stendhal, Hugo, Balzac, Tolstoi, Dostoievski, Gorki, Madách ş.a., nemaivorbind de referinţa statornică la antichitatea greco-romană, arată raza de interes cultural a eminentului autor şi a cititorilor săi. Printre aceste pietre de hotar ale spiritualităţii lumii cititorul va fi observat că lipseşte numele lui Shakespeare. Nu l-am menţionat laolaltă cu ceilalţi pentru a putea spune mai cu relief că Shakespeare este în carte ilustraţia cea mai întinsă a ideii de literatură universală. Studii şi capitole de studii (*Shakespeare ca poet al Renaşterii, Shakespeare şi antropologia Renaşterii, Etapele bătăliei shakespeariene, Revirimentul shakespearian în Anglia, Shakespeare în Franţa, Shakespeare în Germania şi Eminescu şi Shakespeare*) înfăţişează îndeosebi aportul marelui dramaturg englez la patrimoniul spiritual al lumii. „Criminalii au la Shakespeare, arată Tudor Vianu, o conştiinţă,

monştrii au un suflet ultragiat, tiranilor li se deschide o zare către suferinţa lumii şi către exigenţele dreptăţii, ura de oameni este gata să se topească întocmai ca un bulgăre de zăpadă, inima duşmanului îndîrjit al patriei sale se frînge la glasul unei mame, magul devine om. Această victorie repetată a omului... determină locul special al lui Shakespeare în istoria literaturii şi explică iubirea arătată operei lui de-a lungul secolelor şi în toate părţile lumii.“ Dar nici literatura română, am zis că nu lipseşte din atenţia comparatistului. Ea este reprezentată prin Eminescu şi încă, printre altele, într-un studiu care îi asociază semnificativ numele cu acela al poetului englez. În *Eminescu şi Shakespeare*, cum se numeşte acest studiu, cititorul ia cunoştinţă de felurile în care poetul român cel mai însemnat s-a pătruns de opera dramaturgului confrate. În *Geniu pustiu* apare denumirea de „marele Brit“, în *Împărat şi Proletar*, peste victoria Comunei trece fantasma „moşneagului rege Lear“ ; într-un articol din *Familia*, Shakespeare e numit „geniala acvilă a nordului“ ; *Timon din Atena* e un fragment de traducere rămas în manuscrisele eminesciene ; o poezie postumă elogiază geniul shakespearian şi seria momentelor de cult consemnat pentru acest „puternic geniu“, din partea lui Eminescu e departe de încheiere. Aceste două figuri excepţionale, aparţinînd culturii universale, dau cărţii lui Tudor Vianu prilejul de a-şi preciza concret problematica ei generală ; totodată însă, ele îi sporesc interesul de actualitate printr-o anticipare oportună. Anul 1964, atît pentru Shakespeare cît şi pentru Eminescu reprezintă în adevăr un soroc de reexaminare a operei lor. În primăvară se împlinesc patru sute de ani de la naşterea poetului englez, iar în vară — şaptezeci şi cinci de ani de la moartea poetului român. Ştim că Republica Populară Română va sărbători amîndouă evenimentele cu fapte de cultură, a căror cuprindere va pune în vedere mai cu seamă ideea de „literatură universală“. Astfel încît coincizînd pe de o parte cu începutul politicii de înţelegere reciprocă a popoarelor lumii şi pe de alta cu dubla aniversare Shakespeare — Eminescu, cartea profesorului Tudor Vianu se află, prin problemele ei, în dezbaterea vie a momentului.

Scanned with OKEN Scanner

IV

UN ERUDIT AL IMPRESIEI ARTISTICE

Erudit propriu-zis şi totodată erudit al impresiei artistice, Tudor Vianu cultiva expresia simplă. El prefera alunecării curbe înaintarea în linie dreaptă, iar impresiei tumultuoase argumentaţia liniştită. Nu mîngîia, nu pedepsea ; afirma. Nu seducea, nu învingea ; convingea. Frazele i se urmau după reguli aşezate în epoci bine ştiute de claritate a spiritului. Cuvintele se sfiau să-i fie mai chemătoare decît suma lor în frază, după cum frazele înseşi, ferindu-se să agite fanioane care să le semnaleze individual mai de departe, consimţeau la frumuseţea-sumă a disciplinei lor. Estetica umanităţii îi comanda, ca valoare stilistică, scrisul.

Ştiind de mai înainte ceea ce avea de exprimat, pe Tudor Vianu ideile nu-l surpindeau de după cîte un cuvînt sau o întorsătură a frazei ; spre deosebire de tipul intelectual febril, care scriind îşi transcrie procesul însuşi de gîndire cu îndrăzneli spontane şi şovăiri reflexive, cu înaintări şi retrageri, cu obscurităţi dar şi cu lumini fulgerate, el consemna pe îndelete rezultatul unui proces de gîndire încheiat. Proza de idei a ultimului timp se reprezenta la noi în forma europeantradiţională numai prin eseurile lui de filozofie, de filozofie a culturii, de estetică şi critică. În condiţia sa internă acest critic, provenit dintr-un raţionalist, era un „grec", un învăţat al Greciei Mari, care transmitea existenţialiştilor frenetici ordinea aristotelică de gîndire.

Contactul sensibil cu realitatea se prefăcea la Tudor Vianu, de îndată ce era stabilit, în trebuinţe de legitimare. Nici o voluptate nu-l decidea la prelungirea ei. Împotriva eseiştilor subiectivi, cărora le vorbea, el părea a crede că excepţia nu este o categorie a existenţei. Ceea ce-i particulariza gîndirea era prin urmare mişcarea, cu frecvenţă de act reflex, de a extrage din fenomenele observate *legea*, adică îndreptăţirea lor la existenţă. Oricît de cazuală, materia căreia i se aplica primea într-un fel sau altul lumina stătătoare a unei ordini prestabilite ; zicem într-un fel sau altul, pentru că nu totdeauna fenomenul mai cu seamă artistic e subsumabil unei legi şi atunci, dacă legea întîmplător nu se afla, nevoia de ordine îl ducea la identificarea *tipului*, esteticianul

devenind critic comparatist : iar dacă tipul însuşi se refuza, eruditului îi rămînea încă de căutat şi stabilit *seria istorică*, antecedente sau numai prefigurări, prin care noutatea se alinia vechimii. În sfîrşit, o voinţă de ordine se semnifica din comportamentul întreg al acestui spirit clasic.

Aventura intimă, dacă e totuşi să-i presupunem o nelinişte, consta desigur în a fi fost menit să profeseze clasicismul. Nimic nu i-a putut influenţa spectacolul de personalitate, compus din acte de intelecţie pe bază de legitate. Ce era natură şi ce era deprindere în această mişcare atît de proprie ? Către care termen înclina, la el, raportul dintre „dat" şi „construit" ?

Figurîndu-ni-l cumva lipsit de sensibilitate, ar însemna să nu-l fi observat cu destulă iubire. Cum am putea uita debutul lui ca poet ? Versurile tipărite acum peste 40 ani nu sînt în nici un fel prozele metrificate ale lui Guyau. Ele au încă un relief metaforic proaspăt şi mai cu seamă un sunet propriu, pe care dacă poetul de atunci şi l-ar fi ascultat şi urmărit mai îndelung, am avea azi o monodie mai mult între atîtea cîte ne-a dat generaţia lui. Cu semnificaţie egală ne apare de asemenea mediul în care a debutat. Studiile de mai tîrziu asupra lui Macedonski constituiesc nu numai omagiul datorit unui mare poet, dar şi aplecarea emoţionată a criticului asupra propriei tinereţi, care se satisfăcuse consubstanţial în exploziunile biologice, deşi donchijoteşti, ale bătrînului maestru. Căci o vitalitate aproape necunoscută zace sub artificiile poeziei lui Macedonski ca şi sub aspectul cerebral al criticului său.

Dacă Tudor Vianu şi-a lăsat confraţii de generaţie (Blaga, Barbu, Vinea, Philippide) să-şi cultive neconcuraţi eul liric în proiecţii care de care mai îndrăzneţe, el înţelegînd mai mult să se reprime decît să se exprime, e semn că în construcţia de sine a intervenit un sentiment nou. În adevăr, tinereţea i-a fost contemporană între altele cu ideea că exhibarea de sine este o indecenţă. După excesele subiective, de conduită romantică şi postromantică (simbolistă şi postsimbolistă, expresionistă, futuristă şi dadaistă), s-a ivit un moment neoclasic, cînd excesul a apărut ca inestetic. S-a născut astfel sentimentul cuviinţei, care, fără să mai fi produs după Horaţiu un mare poet, a împiedicat pînă la anulare poeţi dintre cei mai adevăraţi. Decenţa conduitei, cu implicaţiile

Scanned with OKEN Scanner

ei de măsură şi regularitate, l-a făcut şi pe tînărul poet Tudor Vianu să se retragă cu totul din percepţia lirică şi să-şi deslușească consecutiv vocaţia ideilor. E sacrificiul lui intim sau, poate, catarsisul său, pe care îl reamintim numai cît să se poată vedea că omul de idei s-a construit pe împotriviri remarcabile, că ceea ce în conştiinţa sa va fi fost „dat" sta în cumpănă dreaptă cu ceea ce era „construit" şi, în sfîrşit, că alcătuirea abstractă i se sprijinea din adînc pe acel sentiment al cuviinţei, care este în ordinea morală echivalentul conceptului de obiectivitate din ordinea logică.

De aceea, în estetică, el a fost dus la ideea că opera de artă, privită cu predilecţie ca efort şi artizanat, este „forma superioară a muncii" ; iar în critică a căutat latura cea mai necontroversabilă a scrierilor poetice, valoarea lor stilistico-lingvistică.

În planul ideilor, pe care i l-a înlesnit, aceeaşi valoare a decenţei intelectuale avea să devină factor structural. Căci faţă de cultură Tudor Vianu avea o atitudine de preţuire care i se manifesta în dorinţa de a şti mai întîi tot ce s-a spus asupra unei idei şi numai apoi, dacă era cazul, de a-i spori personal istoria. Nici una din numeroasele lucrări, cîte i se cunosc, nu ignorează stadiul prezent al chestiunii discutate, nici una nu se deschide sau nu se grăbeşte cu afirmaţia proprie. Cuviinţa pentru efortul înaintaşilor, pentru suma istorică a culturii, era izvorul erudiţiei lui. Spirit care însumează, el n-a stat niciodată indiferent faţă de cuceririle democraţiei ; căutînd să le construiască istoria pe ideea de progres, ele îi apăreau, cum sînt în realitate, cuceriri ale raţiunii.

Scanned with OKEN Scanner

I

EMINESCU ÎNTR-O NOUĂ EDIȚIE ȘCOLARĂ

Ediţiile critice, ca lucrare specială cu scopul de a restabili anumite texte literare, aparţin vremurilor vechi. În antichitate, n-au existat critici decît sub forma comentatorului de texte. Ca să numim pe cel mai reputat, Aristarc n-a făcut decît să stabilească texte literare, confruntînd între ele numeroasele versiuni vechi şi noi, din care a ales şi unificat ceea ce a crezut el că este mai conform cu ideea de adevăr, intervenind cîte o dată chiar direct, cum a fost cînd a împărţit epopeea într-un anumit număr de cînturi sau cînd a completat el însuşi versurile lipsă sau numai jumătăţile de versuri, potrivit de data aceasta cu ideea de frumos. Pe vechiul comentator de texte, adevărul îl obligă la istorismul cel mai strîns cu putinţă, iar frumuseţea operei comentate la efortul estetic personal. De aceea, s-a şi spus că *Iliada*, pe care şcolim pînă azi, are cel puţin doi autori : pe Homer şi pe Aristarc. Această situaţie a criticii, fiind strict legată de circulaţia în manuscrise a operelor, a durat pînă în pragul epocii moderne, cînd tiparul vine şi fixează de la început un text. Totuşi ediţia critică ni s-a transmis şi nouă ca tip de cercetare, chiar dacă autorul însuşi a vegheat la tipărirea operei sale. Căci autorii obişnuiesc să-şi modifice scrierile, să le sporească în frumuseţe, să le toarne în variante. Şi-n acest caz, întrebarea, al cărei răspuns duce la textul definitiv, este : care modificări de amănunt şi care variante sînt mai spre folosul faimei autorului ? Se vede bine că, spre deosebire de confraţii antici, criticul de texte moderne are o sarcină cu mult mai uşoară. El are de confruntat manuscrisele cu tipăriturile făcute după ele, are de apreciat între variante, are de ales, de adnotat şi de supravegheat noua tipărire. Iar cînd nu există manuscrise, ediţia cea mai veche le ţine locul. Ultimul editor al lui Eminescu, d. G. Călinescu, a crezut că poate să se simtă oarecum liber chiar faţă de manuscrisele

poetului, luînd ca bază forma apărută în *Convorbiri literare*, pe care Eminescu a avut putința s-o controleze. „Este fără rost, declară d-sa în prefață, să introduci versuri nouă în cutare *Scrisoare* pentru că le găsim prin mss., cînd ele n-au apărut în *Convorbiri literare* în timpul vieții poetului." E un punct de vedere cu atît mai ușor de admis cu cît d. Călinescu, după cum se știe, a stăruit îndelung în intimitatea operei editate. Libertatea față de manuscrise criticul și-o manifestă însă cu deosebire în ceea ce privește ortografia poetului, care stă în legătură cu procesul ortografic al limbii noastre, nefixat încă la data cînd scria fie cu pronunția lui moldovenească, cît și mai ales cu anumite curiozități inexplicabile. D. Călinescu, observînd evoluția ortografică a lui Eminescu însuși, adoptă formele cele mai răspîndite de azi ; întemeindu-se pe eclectismul lingvistic al poetului, înlătură excesele de pronunție dialectică ; și nu admite curiozitățile, chiar dacă se găsesc în manuscrise. „Dacă Eminescu, susține d-sa, scrie în fugă *innec, adăncile, înălțimi*, înseamnă că pronunța în chipul acesta bizar ? Firește că nu. Dar să admitem prin absurd că pronunța *innec*. Ei bine, toată știința din lume nu ne poate sili să-i pocim opera spre a-i satisface un capriciu. Editarea critică nu înseamnă acceptarea singularităților, ci numai relevarea lor în note. Principiul estetic e acela care decide." Iar cînd criticul poate spune că a „stabilit un text fără ciudățenii, pentru românii de pretutindeni, așa cum ni-l închipuim fixat de un Eminescu trăit în epoca bătrîneții lui Caragiale", înțelegem că acestea sînt normele generale ale noii ediții. Restul privește notarea lecțiunilor posibile și cronologia poeziilor. E limpede dar că d. Călinescu exprimă punctul de vedere cel mai îndreptățit, atît cît este vorba de un bun cunoscător al poetului. Cu toate acestea, ni se face cunoscut că ediției nu i s-a zis „critică". Și în adevăr, deși adînc serioasă, lucrarea nu se înfățișează cu aparatul care i-ar fi dat dreptul să treacă drept o lucrare științifică, înlesnind studiul propriu-zis. Dar cuprinzînd, pe lîngă ceea ce rezultă din normele de mai sus, pe lîngă lecțiunile socotite ca principale (Maiorescu, Ibrăileanu și C. Botez) și notele de cronologie, un „parter" de încadrări ale motivelor eminesciene în tematica generală a operei și în același timp de izvoare lirice unde se alătură originalul cunoscutelor prelucrări ale lui Eminescu, ediția d-lui Călinescu este o admirabilă lucrare

utilă atît pentru înaintaţi cît şi cu deosebire pentru tineretul şcolar. Obiecţii, putem ridica oricîte. Astfel, înţelegînd şi aplaudînd punctul de vedere strict estetic, chiar curajos estetic, al editorului, cititorul încearcă totuşi unele mici nedumeriri. Un exemplu : În *Floare-albastră,* versurile 33—34 : „De mi-i da o sărutare / Nime-n lume n-a s-o ştie". Care e frumuseţea dialectalului *n-a s-o ştie,* de a fost păstrat ? Al doilea exemplu : peste tot unde „capriciul de pronunţare" e condiţionat de rimă (*urit-granit* în *Împărat şi proletar, sin-tin,* în *Din valurile vremii, riu-scriu* în *O, mamă* etc.). La ce spor de frumos duc aceste semne ale unei cvasireligii formaliste ? Eminescu nu gusta rima aproximativă, din care poezia zilelor noastre avea să scoată efecte cu totul interesante ? Şi încă un exemplu. Editorul găseşte cu cale să nu lase în *Luceafărul* cîteva strofe, deşi au apărut în *Convorbiri literare.* E vorba de faimoasele strofe din care transcriem :

Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munţii cu păduri
Şi insulele-n mare ?

Vrei poate-n fapte să arăţi
Dreptate şi tărie ?
Ţi-aş da pămîntul în bucăţi
Să-l faci împărăţie.

Îţi dau catarg lîngă catarg
Oştiri pentru a străbate
Pămîntu-n lung şi mare-n larg
Dar moartea nu se poate...

Dacă „principiul estetic este acela care decide", de ce să înlăturăm din corpul poemei un fragment de frumuseţe cum nu e altul mai presus ? Dar încă o dată, d. Călinescu a făcut o lucrare cu totul interesantă şi mai ales deosebit de folositoare, pe care o recomandăm călduros acelui tineret ce trebuie să cunoască un Eminescu de cît mai întinsă circulaţie românească. Dealtfel, din activitatea anterioară a criticului, s-a putut observa că ceea ce îl conduce este ideea de utilitate culturală : aşa a rezultat hotărîrea de a fi în primul rînd biograful atitrat al clasicilor noştri, hotărîre de pe urma căreia

Scanned with OKEN Scanner

am dobîndit şi vom mai dobîndi opere remarcabile, ceea ce nu însemnează că d-sa nu dispune decît de această înzestrare. Căci d. G. Călinescu, oricît n-am aplauda noi conduita sa de confrate şi om, este o personalitate originală pînă şi în defecte, aşa cum dealtfel se cuvine. Ca tot ceea ce lucrează, ediţia „întocmită şi comentată" * a poeziilor lui Eminescu, se dovedeşte interesantă, nouă şi utilă.

II

„VIAŢA LUI ION CREANGĂ"

Pentru o biografie a lui Ion Creangă, „materia e puţină", cum se exprimă d. G. Călinescu în *Postfaţa* lucrării. Nimic mai adevărat. Biograful ar avea să grupeze într-un fel oarecare faptele cunoscute ale *Amintirilor din copilărie*, cu alte cuvinte va trebui să le repovestească, ştiind mai dinainte că cititorul va prefera autobiografia, care există (aşadar materia nu este numai puţină, dar şi ingrată), iar de la intrarea povestitorului ca seminarist la Socola (1855) — ar urma să se ţină de documentele care nu lipsesc. La cele nici o sută de pagini cîte au *Amintirile*, un spor de încă o sută va cuprinde întreaga viaţă a lui Creangă. Şi totuşi, d. Călinescu a putut scrie, sub titlul *Viaţa lui Ion Creangă*, aproape patru sute de pagini. Înseamnă că biograful şi-a subţiat pasta? Aşa s-ar părea la prima vedere. Lectura însă ne arată că lucrarea d-lui Călinescu ca să cîştige în volum, trece dincolo de biografie, devenind o monografie critică. Un comentar mixt al vieţii şi operei tinde către portretul de Nastratin autohton, de Păcală guraliv, şi mai ales conştient de sine, portret pe care, dimpreună cu documentele, îl recunoaştem ca foarte veridic. Judecăţile referitoare la operă le-am cercetat altădată. Ele sînt formulate în cuvinte care dau loc la discuţii. În sfera poporană, Creangă, după afirmaţiile monografistului, este un scriitor „cărturăresc". Ni s-a părut curioasă această vedere asupra unei opere care comunică exclusiv intuiţii din viaţa ţărănească. Dar pentru întreaga discuţie rugăm pe cititori

* Ed. Naţională-Ciornei (1938).

să se repoarte la cercetarea noastră, *Recitind pe clasicii noştrii : Ion Creangă* (*Revista Fundaţiilor regale*, nr. 9, 10 şi 11, septembrie-noiembrie 1938). Găseam cu cale atunci, fiind vorba despre înfăţişarea de scriitor a lui Creangă, să ridicăm anumite întîmpinări. Monografia nu era discutată la valoarea ei. Căci, în afară de aceste judecăţi critice, lucrarea d-lui Călinescu cuprinde partea propriu-zis biografică, evocarea figurii marelui povestitor în cadrul Moldovei, în cadrul Iaşului, în cadrul „Junimii" şi al familiei, relaţiile sociale şi literare prezentate mai ales în chipul particular cum înţelegea Creangă să le întreţină, în sfîrşit un întreg mediu de viaţă care trăieşte puternic în impresia cititorului. Fără îndoială autorul e prevăzut cu un admirabil dar de creaţie în materia istoriei literare. Folosirea documentului existent ca simplă cărămidă într-un edificiu propriu şi talentul de a evoca stările literare trecute fac parte din înzestrarea cea mai sigură a d-lui Călinescu. Din *Viaţa lui Ion Creangă*, paginile privitoare la cele două Moldove, una din dreapta Siretului, iar alta din stînga, paginile despre *Pedagogia lui Creangă*, despre *Creangă, Eminescu şi Junimea*, sau acelea despre viaţa povestitorului în Ţicău, sînt cu adevărat antologice, putînd sta alături de oricare altele din *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Are atîta putere autorul să ne încredinţeze de viaţa superioară din asprul ţăran ce era Ion Creangă, încît simţim că nu mai era nevoie să-l compare cu nici un contemporan pentru a-l arăta ca superior. E chiar de mirare că d. Călinescu a mai avut trebuinţă să afirme că eroul biografiei sale era deasupra chiar a lui Maiorescu. E de mirare pentru că ni se afirmă aceasta pe baza următoarei fraze dintr-o scrisoare a povestitorului : „am scris lung, pentru că n-am avut timp să scriu scurt". Vorba, după cum se ştie, aparţine d-nei de Sevigné şi este posibil ca povestitorul să fi auzit-o în cercul „Junimii", dacă nu chiar de la Maiorescu însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre confraţii de critică literară, apăruţi după Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu şi E. Lovinescu, mai vîrstnici cu trei pînă la zece ani decît Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi subsemnatul, sînt la noi G. Călinescu, Tudor Vianu şi Perpessicius. Tustrei eruditi propriu-zis şi totodată eruditi ai impresiei artistice, ei stau bine alături, compunînd împreună conştiinţa estetică a unei generaţii. Grupaţi dinafară prin îndeletnicire şi profesiune, ţinuta critică îi disociază însă pe dinăuntru. Fiecare s-a manifestat după o alcătuire proprie, nici unuia nelipsindu-i identitatea lui, de cîte ori s-a aplicat unei materii comune. O anumită gesticulaţie intelectuală, comportamentul personal, adică acea sumă de acte reflexe, căreia, datorită puterii de a particulariza o personalitate, îi zicem „stil", i-a despărţit tipologic.

Astfel, Tudor Vianu, în construirea ideilor, cultiva linearitatea edificiilor greco-romane. O latenţă parcă euclidiană era de presupus în inteligenţa lui. Expresia, privită analitic, îi era simplă, netedă şi liniştită. Erudiţia se prefera alunecării curbe şi impulsiei tumultuoase, mişcarea în linie dreaptă, frîntă numai pe mari unghiuri simetrice, iar argumentaţia nu i se abătea de la operaţia strict logică. Frazele i se urmau după reguli convenite în epoci de claritate a spiritului. Cuvintele se sfiau să-i fie mai chemătoare decît suma lor în frază, după cum frazele înseşi, ferindu-se să pară cumva manifestante, cu alte cuvinte neagitînd vreun fanion care să le semnalizeze mai de departe, consimţeau fără constrîngere la frumuseţea-sumă a perioadelor. Estetica unanimităţii era efectul disciplinei lor. Ştiind de mai înainte ceea ce avea de exprimat, pe Tudor Vianu ideile nu-l surprindeau de după cîte un cuvînt sau după vreo întorsătură a frazei ; el consemna pe îndelete rezultatul unui proces de gîndire încheiat. Prin eseurile lui de estetică şi critică, se reprezenta la noi

Scanned with OKEN Scanner

forma european-tradiţională a prozei de idei. În condiţia sa internă, acest critic provenit dintr-un gînditor, era un „grec", un învăţat al Greciei Mari, care transmitea modernilor de pe un anumit punct al Europei legatul ordinei spirituale. Stilizat impersonal, cu gustul vădit al dominaţiei de sine, fără îngăduinţi faţă de pitorescul şi spontaneitatea proprie, care nu-i lipseau, disociativ, metodic, riguros, instructiv şi chiar didactic la nivelul exemplarităţii, acest spirit, văzut în economia culturii române, ilustra tipul academic, reabilitîndu-l. Într-o epocă de anticlasicism, personalitatea lui Tudor Vianu, ideaţie şi expresie, afirmă valori ce compun stilul clasic.

Cu G. Călinescu, spectacolul de personalitate se schimbă pe de-a întregul. El e, în toate privinţele, biografic, socialmente şi psihologic, un *homo novus*. A-şi impune prezenţa prin impresia nouă contrazicătoare faţă de înaintaşi, faţă de contemporani şi de multe ori faţă de sine însuşi, e hotărîrea lui constantă. O energie primigenă, abundentă, impetuoasă, curgînd în direcţii multiple şi chiar opuse pe spaţii mici, părînd de aceea deseori turbure, dar păstrîndu-şi limpezimea şi direcţia de curgere pe spaţii mari, energie decisă, prin debit şi violenţă, să inunde regiuni oricît de cuprinzătoare şi de înalte, demonstrativ şi aproape răzbunător, după legea morală, s-ar zice a unui Rastignac al culturii sau a unui ocupant, ni se impune ca forţă cotropitoare. Valoarea permanentă, la care ţinteşte şi ajunge temperamentul lui critic, este monumentalul, totdeauna evident prin materia multă, şi aprins pînă la urmă, atît de amănuntul scăpărător, cît şi de însuşi stilul cantităţii. În limitele monumentalului, afirmaţiile critice, intuiţiile, impresiile, asociaţii, disociaţii, referinţa erudită, paradoxul, raţionamentele, sofismele şi mai cu seamă metaforele sar unele asupra altora, se încalcă, se asupresc, se acopăr şi reapar, luptîndu-se încolăcit şi alcătuindu-se astfel într-o impunătoare arhitectură de stil baroc. Asia fiind patria barocului, criticul acesta, care este şi un poet, un romancier, un dramaturg, un moralist şi un filozof, se înfăţişează, în condiţia lui intimă ca un Gingis Khan cu nostalgia cruntă a Europei. El visează, adesea compensator, cîte o Acropole. Dar instinctul stilistic i se satisface de fapt pe frontoane dorice, pe care le copleşeşte decorativ cu salmîzdrele, cu caimanii şi dragonii familiari.

La Perpessicius, urmînd linia curbă a frazării întoarse mai totdeauna asupră-şi, pentru a scăpa din nou în mereu alte arcuri şi ramificaţii ornamentale, după estetica parcă a conversaţiei unui vechi salon occidental, erudiţia însăşi devine podoabă stilistică. Felul de a introduce fie şi date biobibliografice e graţios ca un pas de menuet. *Decalcuri* franceze de limbă în alternanţă imediată cu sintagme româneşti desuete se învecinesc în acelaşi gust al preţiozităţii circumlocute. Criticul, pe lîngă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg complimentos, are la şold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, şi al cărei mîner lucrat artistic cere o mînă fină şi gesturi inofensive. În condiţia sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparţine secolului politeţii şi este poate ultimul european, căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, mînecuţele de dantelă şi funtele de sub genunchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare. Iar dacă, pe alocurea, costumul lui scump nu este cu totul indemn şi politeţea, foarte rareori cedantă, lasă să i se vadă uşoare iritaţii sau cîteodată chiar mînerul sabiei, faptul nu are de ce să ne mire. Ne aflăm doar în faţa unui orléanist, care, făcînd şi critică cetăţenească, a trebuit uneori nu numai să danseze între pereţi de oglinzi versaillezi, dar să se şi steargă pe lîngă arhive prăfoase şi mai cu seamă pe lîngă baricade în flăcări, care i-au afumat şi ars parte din dantelărie. Efectul dintîi ca şi de pe urmă al conduitei sale critice este însă totdeauna de complicaţie delicată în stil rococo.

[POMPILIU CONSTANTINESCU] UN CRITIC DE ÎNCREDERE

Pompiliu Constantinescu era bucureștean. Se născuse și crescuse într-o casă scundă, ca și țărănească, de pe strada Sabinelor, care nici ea, dincolo de Pulberăria Statului, spre Dealul Spirei, nu arăta decît tot ca uliță de sat. Singurul semn de urbanism, afară de cîteva felinare bolnave, era, la scurtă distanță de casa părintească, linia îngustă de Decauville, a unei mici întreprinderi industriale, care o traversa înainte să dea într-o șosea exterioară.

Studentul în litere de la 1920, ridicat din prăfărie și noroaie sempiterne, părea însă, raportat la mediul biografic, un „domnișor" cu menire înaltă, un neverosimil „damoiseau" curat, discret și studios. Avea cap mic, ieșit parcă din canonul lui Lisip, obrajii colorați suav, gură de prunc bine desenată și îndeosebi ochi căprui foarte asemănători, sub sprîncenele superioare, cu ochii portretelor celebre, care urmăresc pe privitor oriunde s-ar opri el. Înfățișarea și conduita supravegheată, dar în nici un fel convențională, îi crea în mintea altora imaginea de infante travestit cetățenește sau, în orice caz, aceea de tînăr pe care îl aștepta o răspundere succesorală.

Impresia aceasta avea să dăinuie de asemenea în privința criticului matur, afirmat în următorii douăzeci de ani. Căci, pe oriunde a trecut, Pompiliu Constantinescu, stîrnind speranțe de „succesor", a fost infantele criticii literare interbelice. Primul său act critic este respingerea stilului grandilocvent folosit cu mare ecou public de V. Pârvan în unele prelegeri paralele și accidentale față de stricta lui disciplină științifică. Mihail Dragomirescu, profesorul de literatură, care denunța el însuși „gongorismul" literar sub toate formele lui moderne, recrutează de aceea pe Pompiliu Constantinescu, adăugîndu-l numeroșilor asistenți de catedră. În trupa acestora, după un alt Constantinescu, Emilian acela (trecut pro-

fesor într-o provincie de munte și autor al unui studiu de poezie contemporană, amintit uneori, *Anarhismul poetic*), noul asistent ia în ochii profesorului și ai studențimii — ca altădată, înainte de primul război mondial, Ion Trivale — locul de urmaș acreditat al criticii raționaliste. Era și drept să fie privit astfel. Analitic și riguros, tînărul critic părea destinat să țină în mîinile lui, mai ferm decît alții, care apăruseră între timp, cumpăna dreaptă a judecății literare.

Dar s-a întîmplat ceea ce nimeni azi nu mai poate ști prea bine. Probabil că spiritul lui critic, cenzurînd în chip firesc excesele de orice natură, a funcționat conform cu sine chiar față de excesul raționalist și metodologic al profesorului. Încît, după un timp, infantele „criticii științifice", adus la relații personale cu E. Lovinescu, își continuă activitatea la revista acestuia *Sburătorul*, în spirit liber de orice fel de dogmatism. Frecventarea lui E. Lovinescu îl apropie de literatura modernă, îi densifică expresia, îi favorizează facultatea analitică nativă, îl solicită asidiuu la examinarea fenomenului literar contemporan, îi ajută numele să circule în actualitate, îl formează într-un fel fără a-l constrînge la vreo formulă critică, deoarece Lovinescu însuși, părăsind formula impresionismului de tinerețe și practicînd acum, în stil abstractizant, delimitarea riguroasă a unicității artistice individuale, îi încuraja plăcerea firească de a discrimina, de a caracteriza și mai cu seamă de a fi liber. Atît de convingător răspunde Pompiliu Constantinescu idealului de critic imaginat de Lovinescu, încît de îndată ce criticul mai în vîrstă îl cunoaște și îl urmărește mai atent, ca și după ce îl vede că desfășoară o intensă activitate de cronicar literar în numeroși ani ai revistei *Vremea*, el ține, fie scriind aceasta, fie spunînd cît mai des prin viu grai, să-l acrediteze ca „succesor" personal. Trecînd de la Mihail Dragomirescu la E. Lovinescu, noul critic părea așadar nu urmașul unuia sau altuia, cum crezuse fiecare în parte, ci delfinul criticii literare românești înseși.

Și aceeași poziție e de observat, a treia și pentru ultima dată, cînd în 1945-1946, pînă a nu pleca dintre noi, abia format (ca orice critic la 45 de ani), el face critică literară radiofonică, trezind din nou sentimentul multora că el și nu altul va fi reprezentantul critic cel mai propice al noii culturi socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

Lăsînd însă deoparte atîtea legitime speranţe, pe care numai o moarte nelegitimă le-a oprit să se înfăptuiască, Pompiliu Constantinescu ni se propune deplin realizat în el însuşi prin opera sa de eminent comentator atît al modernilor, cît şi al clasicilor. Siguranţa şi lărgimea gustului, aria culturii, fermitatea vederilor, puterea de analiză integrală (înţelegînd prin aceasta recenzia exhaustivă a operei analizate), sensibilitatea fără alunecări digresive, sentimentale sau dogmatice, grija de scrupul obiectiv, absenţa capriciului şi a reacţiei humorale, proprietatea exprimării şi stilul rezumativ sînt trăsături ale inteligenţei şi conduitei lui critice, fie în cronica efemeră, căreia i-a închinat zelul formaţiei sale, fie în studiul sau eseul amplu privind pe un Eminescu, Creangă, Caragiale sau Arghezi.

După zeci de ani, de cînd au fost scrise, criticele lui au de aceea şi vor avea stilistic rezistenţa lapidară a criticelor lui Maiorescu şi Lovinescu, şi chiar acelea de mai tîrziu, de ţinută eseistică, asociative şi stilistic colocviale, scrise în amicală emulaţie cu Perpessicius, împreună cu care admira spiritul rămuros al lui Albert Thibaudet, sînt în cuprinsul lor de impresii şi idei deopotrivă de actuale. Cititorii de azi, ca şi cei din trecut simt că există un factor necunoscut sau numai necercetat, care dă opiniilor critice ale lui Pompiliu Constantinescu o greutate de natura încrederii. Ei pot admira la alţi critici strălucirea extemporală, acuitatea intuiţiilor, verva intelectuală, adîncimea şi bogăţia gîndirii, erudiţia şi puterea de evocare, dar merg la el, la soliditatea afirmaţiilor lui, cînd e vorba să afle ceva despre valoarea unei opere de scriitor.

Ştia sau nu, deşi e probabil că mai curînd nu ştia, creditul public îl însoţea la masa de lucru, unde se declara magistratura lui de cabinet, magistratură interioară, făcută din reflexiune şi probitate, fără însemne sociale ca ţinuta, gestul şi glasul grav. Pe această taină a personalităţii, s-a construit an cu an Pompiliu Constantinescu, chiar în timp ce critici mai în vîrstă îl scontau mai ales ca infante al personalităţii lor.

Scanned with OKEN Scanner

Neținînd seama de ecouri străine, critica noastră literară a urmat totuși două căi, ca să poată fi menționată în eventuale istorii ale culturii universale. Ca în orice altă țară, ea și-a studiat mai întîi autorii fără îngăduințe de ordin național, privindu-i cu ochii posterității și raportîndu-le creația la valori omologate internațional. A doua cale, mai puțin umblată, dar nu necunoscută, a fost cercetarea directă a marilor creatori europeni sau alteori, trecînd dincolo de individualitatea acestora, îmbrățișarea cîte unei dezbateri cu certe implicații continentale. Se înțelege că printre cei cîțiva atrași de asemenea dezbateri largi se află atît critici literari propriu-ziși ca George Călinescu, cît și eseiști, filozofi ai culturii sau comparatiști, ca Lucian Blaga și Tudor Vianu.

Acestora din urmă li se adaugă Edgar Papu cu *Călătoriile Renașterii și noile structuri literare* (1967). Orientarea comparativ-stilistică, mînuirea sumelor de cultură și temeinicia formației îl transpar din *Introducerea* enunțiativă și capătă în corpul lucrării o soliditate care confirmă îndeajuns opinia că ne aflăm cu această carte în fața unui spirit meditant asupra feluritelor forme de cultură antice, medievale și moderne, cu care s-a nutrit și îndelung și direct.

S-ar zice că ideea germinală a studiului său este puterea *Vieții* colective, văzută în determinantele ei materiale, de a modifica structural tiparele *Culturii*, dacă n-ar fi mai de admis că autorul va fi studiat întîi prefacerea acestor tipare, identificîndu-le ulterior cauza formativă. Oricum ar fi, Edgar Papu, urmărind îndeosebi atitudini stilistice, deci forme literare, cuprinde într-o perspectivă de istorie și filozofie a culturii diferențele perceptive dintre omul Antichității și omul cu totul nou al Renașterii, precum și asemănările dintre acesta și omul modern. Istoria și filozofia culturii devin astfel la el, ca și la alții, viziune antropologică.

Scanned with OKEN Scanner

Renașterea este prin urmare singurul hotar dintre cele două umanități, antică și modernă, care alcătuiesc împreună istoria europeană. Iar diferența dintre ele, „adevărată mutațiune ontologică" — după expresia autorului, constă în structura „închisă" a spiritualității antice și „deschisă" a celei rinascentisto-moderne. Dar nu această terminologie cunoscută de la Wölfflin și nici ideile cele mai generale privind tipurile de cultură, pe care le-au mai propus alți cercetători, formează substanța remarcabilului studiu.

Contribuția originală a lui Edgar Papu la chestiune este izolarea cauzei direct eficiente, care a preschimbat pe de-a întregul în Renaștere spiritul omenesc. Și el afirmă că nici un alt factor n-a lucrat mai decisiv în privința aceasta decît „sfera de călătorii și explorări planetare" (de unde și titlul lucrării lui). Un mare „apetit perceptiv", extras din caracterul realist și concret, „deschis", al noilor descripții literare (opus aceluia convențional, abstract și fix, adică „închis", al evocărilor antice) însoțește descoperirea continentelor transoceanice.

Trecînd de la amploarea mutantă a senzațiilor la aceea a ideilor, eseistul alătură motivelor literare analizate comparatist, cum sînt „furtuna pe mare" și „naufragiul", particularități mai însumante de viziune rinascentisto-modernă ca „fantasticitatea", „culoarea locală", „tipul exotic" sau „motivul insulei și utopiile", pe care le vede provenind de asemenea din același stimul geografic a descoperirilor de noi pămînturi.

Este desigur eronat să se creadă că ideea ar deriva în vreun fel din concepția asupra „spațiului" a lui Frobenius, Spengler sau, la noi, Blaga. La aceștia, după cum se știe, apare o morfologie a spațiului, creatoare de culturi unice, pe cîtă vreme lărgirea orizontului de percepție, prin extinderea cunoștințelor despre noi realități geografice, este la Papu factor constant, care modelează culturi eterogene, indiferent de naționalitatea și rasa lor.

Aria de asociații, pe care se mișcă ideația lui Edgar Papu de la Homer și Virgiliu la Dante și Camöes, iar de la aceștia la moderni, dintre care nu lipsesc nici ai noștri, Eminescu și Sadoveanu, este un adevărat izvor de delectare intelectuală și, dimpreună cu numeroasele și sugestivele spații secundar ideative, care apar ca și întîmplător, dar articulînd membrele concepției întregi, formează substanța nutritivă, „la substantifique moelle"", a cărții lui Edgar Papu.

Scanned with OKEN Scanner

De la *Dojana cetitorilor* din *Tîlcul evangheliilor* (1564) de Coresi la *Hora Unirii* (1856) de Alecsandri, iar de la aceasta la *Balada Unirii* (1966) de Arghezi, în forme literare deosebite, unificate însă de neîntrerupta aspiraţie populară care le-a născut, ideea unirii românilor este relieful cel mai statornic al istoriei lor, în acelaşi fel cum lanţul carpatic le reliefează geografia.

Primele forme de aspiraţie la unire sînt însă de văzut dincolo de aceste patru sute de ani (1564—1966). Ele provin din literatura nescrisă a folclorului ca dovadă a unanimităţii şi vechimii lor populare, ceea ce alcătuitorii antologiei *Cîntare României* (dimpreună cu colaboratorul ştiinţific „prof. dr. G. C. Nicolescu") nu uită.

Pe drept cuvînt, stă scris aşadar în avîntata prefaţă a colaboratorului: „Pregătită îndelung, desăvîrşită în 1918, cînd românii de pretutindeni se strînseră, sub porunca legilor implacabile ale istoriei, în sfîrşit, după lungi aşteptări şi lupte, într-o singură ţară, într-un stat naţional românesc unitar, Unirea începu să devină o concretă realitate, îmbrăcînd forme statale, atunci cînd, la 1859, Alexandru Ioan Cuza fu ales domn în ambele principate. Ziua acestei alegeri, 24 ianuarie, ziua primei mari izbînzi pe drumul împlinirii depline a acelei visări iubite de care vorbea Bălcescu, rămîne înscrisă cu litere de foc în inima poporului român ca cea mai mare sărbătoare din istoria sa. Ea reprezintă un moment de hotărîtoare cotitură în viaţa patriei noastre, temelia de granit şi simbolul indestructibilei unităţi a poporului nostru constituit într-un stat naţional. Lumina ei se înalţă ca o flamură biruitoare, ca o floare a celor mai nobile năzuinţe şi jertfe, din acea conştiinţă a unităţii naţionale care a însufleţit necontenit întreg poporul nostru de pe toată întinderea vechii Dacii, în ciuda necruţătoarelor şi grelelor furtuni ale istoriei

Scanned with OKEN Scanner

abătute asupra lui, încercînd să-l supună, să-l fărămiţeze şi să-l răzleţească, din acea conştiinţă naţională care fu izvorul de energie, speranţă şi încredere, steaua călăuzitoare a măreţei acţiuni pentru realizarea Unirii."

Efortul stilistic al profesorului dr. G. C. Nicolescu de a exprima o aspiraţie comună în chip comun e, după cît se vede, chibzuinţă cuminte încununată de cel mai deplin succes. Despre o atît de veche mişcare spirituală, el scrie cu vechea însufleţire şi figuraţie a Bălcescului şi a celorlalţi fruntaşi paşoptişti.

Poate n-ar fi stricat nici să se amestece mai colaborant în selectarea textelor antologice. „Redacţia de valorificare a moştenirii literare" din Editura pentru literatură, căreia i se datorează operaţia selectării, ar fi ajuns astfel la unele rezultate parţial deosebite. Versurile lui Cezar Bolliac („O, cît eşti de frumoasă şi junǎ, Ţara mea ! / Brunetă părăsită ce răul chinuia !") puteau prea bine să fie înlocuite cu un fragment din aprinsa proză de „căuzaş" a aceluiaşi autor.

Dar chiar de ar mai fi (şi sînt !) alte observări de făcut, fapt este că textele cele mai numeroase aparţin scriitorilor noştri clasici de la Grigore Ureche la Blaga şi Arghezi, între care se află toţi marii făclieri ai Unirii, aşa că duhul cărţii este însuşi duhul istoriei noastre naţionale.

Pe lîngă aceasta, antologia *Cîntare României,* alcătuită în vederea aniversării Unirii din anul curent, dar rămasă carte de redeschis oricînd, exprimă mai clar decît oricare alta ideea că statul român, în forma lui naţională, s-a înfăptuit mai întîi în spiritul public prin popor şi oamenii de cultură, pentru ca apoi să se realizeze politic prin oameni de acţiune. Şi, tipărindu-se în perioada socialistă a istoriei naţionale, cartea atestă în felul ei sensul profund al socialismului românesc.

Ca un semn tot al timpului, reţinem faptul, deşi de mai puţină, dar nu fără importanţă, că editurile de azi tind vizibil la rolul de oficine critice. Gîndindu-ne la întreprinderile comerciale de altădată, conduse numai întîmplător de cîte un om al scrisului, exclamăm cu satisfacţie şi nu suspinător, cum ar cere celebrul emistih vergilian, *Quantum mutatus ab illo !...*

Scanned with OKEN Scanner

Cartea, pe care Silvian Iosifescu o va prezenta ca teză de doctorat, a fost scrisă fără scopul didactico-academic adăugat ulterior. Ea face parte din activitatea cunoscută de critic și istoric literar a profesorului și din acest punct de vedere cuprinsul ei comunică o dezbatere originală, liberă de interese imediate și cu meritul de a încerca să pună ordine în materia destul de confuză a stărilor literare curente. Nu o vom judeca, prin urmare, după măsura în care răspunde formal sau mai curînd nu răspunde tipicului unei teze de doctorat. Cu atît mai propriu ni se pare felul acesta netradițional de a o privi, cu cît lucrarea în discuție atrage atenția asupra numeroaselor cedări ale ideii de tradiție, asupra masivei alunecări a stărilor culturale contemporane, asupra mișcării actuale a conceptului de cultură literară, în cadrul căreia e de admis că însuși tipul tezelor de doctorat poate evolua către forme mai libere.

Concepută eseistic, *Literatura de frontieră*, cum i-a zis autorul, nu este totuși un eseu, în care spontaneitatea ideației și strălucirea expresiei, asociația culturală și regruparea formelor literare, reveria intelectuală și perspectiva filozofică să acopere sau să scadă cumva nevoia documentării. Numărul de referințe temeinice, deși multe grăbite, la opere și autori de mare autoritate, nu e neînsemnat. Dimpotrivă, calitățile eseistice sînt mai puțin evidente față de masa informativă, așa cum se poate vedea din *Bibliografia critică* și *Indicele de autori* de la sfîrșitul cărții. Paginile respective îl arată pe autor alergînd, poate pînă la extenuare, după materialul documentar fie în timp, cînd e vorba de istorie, fie în spațiu, dacă informația aparține actualității. E drept că utilizarea dintre contemporani a unor Serge Moscovici, Piaget, Francastel, Rolland Barthes, sau Nathalie Sarraute și a altora mulți din culturile germană, engleză, rusă, americană

Scanned with OKEN Scanner

etc., iar dintre clasicii antici a lui Aristotel, Anaximene, Horaţiu, Apuleius şi de asemenea a multora alţii se face cam demnostrativ, în felul performanţelor sportive ; şi tot drept este că noţiunea de „bibliografie critică" implică indicaţia succintă de cuprins şi o scurtă apreciere a operei menţionate, deci atitudinea critică a bibliografului şi nu caracterul lucrării, cum înţelege autorul. Totuşi voinţa documentării, deşi febrilă, e certă şi mînuirea oricum a unui întins material de informaţie arată un spirit purtat de aspiraţii ştiinţifice.

Dar ce anume cuprinde *Literatura de frontieră?* Autorul pleacă de la observaţia incontestabilă că atît interesul critic cît şi formele literare s-au mişcat, mai cu seamă în ultimul timp, către periferia ariei lor tradiţionale. În critică structuraliştii, cu excepţia celor din ce în ce mai puţini care asimilează încă ideea de structură cu aceea de organicitate şi spre deosebire de un Rolland Barthes, care descoperă în limbaj materia proprie a operei literare şi funcţiile ei structurale, mărturisesc deschis mai toţi că interesul care îi animă, cînd filologico-lingvistic, cînd istoric, cînd psihanalitic şi cînd sociologic, este clar metacritic, fără nici un raport cu ceea ce s-a numit pînă azi „valoare estetică". De la unicitatea de pînă ieri a operei literare, critica nouă ajunge astfel la multiplicitatea ei, transformînd-o în sîmbure de configurări eterogene, care variază după preocuparea dominantă a criticului. Autorul, bineînţeles, conform intenţiei sale vădite din întreaga lucrare, ţine să îmbrăţişeze larg, cît mai cuprinzător, chestiunea şi dă capitolului înfăţişarea de mic compendium al tuturor reorientărilor critice contemporane. Criticul nu devine pentru aceasta un simplu aparat informaţional ; el inventariază în adevăr totul, nu însă fără să treacă fiece reorientare prin aprecierea personală, respingînd de exemplu anistorismul unora dintre structuralişti, observînd cu plăcere că noua metodă, care se aplică operelor de artă dinafara lor, anulează obiecţiile aduse extraneităţii metodei marxiste, arătîndu-se totuşi primitor în aceeaşi măsură faţă de toate metodele, care practicate numai împreună pot asigura ceea ce autorul numeşte, după ideea lui A. Gramsci, „critica act integral". Cunoscîndu-i activitatea mai veche, în care nu se putea distinge prea bine marxismul de sociologism, se vede aşadar că profesorul Silvian Iosi-

Scanned with OKEN Scanner

fescu, o dată cu evoluția pe care ne-o semnalează, a evoluat el însuși foarte încurajator pentru prețuitorii efortului său de cultură. De aceea cîte o frază polemică privind adaptabilitatea unor critici de la noi ca aceasta: „astăzi receptivitatea, — bun prețios — transformată pe alocuri în piruetă, tinde să descopere un Maiorescu antiautonomist", e cel puțin inoportună.

Dar, urmărind mai departe cuprinsul lucrării, nu numai critica s-a retras de la un timp din centrul preocupărilor ei. Literatura propriu-zisă (creația literară) a preferat contemporan teritoriilor ei centrale, după expresia autorului, „teritoriile de graniță", cărora le mai zice de asemenea „sintezele zilelor noastre". În cadrul acestor sinteze, ni se atrage atenția că „ar fi să rămînem prizonierii esteticii normative dacă am propune praguri, am vorbi de hibrizi și am contesta existența literară a fantasticului științific sau a reportajului. Hibriditatea este în aceste zone condiția interioară, fertilizantă a scrierilor. Nu e vorba de un compromis între fantezie și rama pe care o creează faptul autentic sau legea științifică, ci de o potențare reciprocă. Autenticitatea experienței trăite dă altă culoare artistică memoriilor, plăsmuiește o literatură a autenticului, nonaristotelică, dacă ne raportăm la vechea distincție dintre poetic și istoric". Cartea profesorului Silvian Iosifescu își dă astfel ca materie originală studierea la un loc deși pe mari capitole distincte, a memorialisticii, a jurnalelor intime, a jurnalelor de creație și a corespondențelor celebre, a însemnărilor de călătorie, a romanului istoric și a romanului de formație (*Bildungsroman*), a genului fanta-științific și chiar a publicisticii reportericești, totul însă văzut în plan universal, din care nu lipsesc referințele la stările noastre literare. Necesară ar fi fost, desigur, o încercare de explicație filozofică a fenomenului. Aspirația generală nu atît la opera de artă, cît la autenticitatea materialului ei pare cel puțin coordonabilă cu reorientarea gnoseologică, pe care au impus-o filozofii vieții, îndeosebi germani, dar și francezi, cu a lor *Lebensphilosophie*. Dar observația de bază pe care o construiește *Literatura de frontieră* este neîndoielnic veridică și deosebit de interesantă pentru momentul contemporan de evoluție al creației literare. Ea discerne princi-

pala trăsătură de identitate literară a epocii noastre şi autorul îi adaugă un optimism întrematór privind destinul culturii artistice, pe care destui cercetători, unii celebri, plecînd chiar de la aceste noi orientări, l-au bocit şi încă îl mai bocesc: „Pe altă cale, notează autorul, amestecul literarului cu «documentarul» în sens larg, cu informaţia şi faptul ştiinţific, poate trezi temeri cu privire la modurile de existenţă ale artei. Amestecurile de diferite naturi, dilatarea literarului pînă la amorf, integrarea unor atitudini şi preocupări, care nici nu se mai pretind artistice, pot fi înţelese drept degradare. Pot fi privite însă şi din perspectiva opusă. Nu vom încheia printr-o încercare de profeţie asupra destinului şi drumurilor artei. Observăm doar că amestecurile se pot interpreta ca o extindere şi nu ca o autodizolvare a literarului". Iar cu referire la prefacerile lumii prin revoluţia tehno-cibernetică şi la suplantarea omului prin ordinatoare: „Ne putem doar întreba dacă integrarea progresivă a nonliteraturii în literatura de azi şi de mîine nu are şi această menire de a reintroduce silueta omului în momentul structurilor".

În lumina, oricît de sfioasă, a acestei perspective e uşor de trecut peste observaţii critice mai de amănunt. Căci împotriva unor uşurătăţi eseistice, cum este o anumită frenezie asociativă (Herzen, Kropotkin, Gertrude Stein, Huxley, Camil Petrescu şi... I. Nedelcu !), cum este cîte o eroare de atribuire („fiorul nou" adus de Baudelaire aparţine lui Victor Hugo, nu lui Sainte-Beuve !) sau cîte un citat greşit (versurile prea cunoscute ale lui Laurenţiu Magnificul sînt: „Quant'è bella giovinezza, / Cha si fugge tutta via..." , nu „Ma si fugge tutta via !"), împotriva unor astfel de semne ale febrilităţii eseistice, *Literatura de frontieră* stă pe fundamente solide.

I

C. NEGRUZZI, VĂZUT DE AL. PIRU

O idee editorială de mare utilitate este seria de mici monografii, inițiată de Editura Tineretului cu privire la scriitorii noștri de seamă. Cînd monografiștii sînt critici cu orizont istorico-literar sau istorici literari cu simțul critic al valorilor, ideea este chiar excelentă. De aceea, între altele, ne oprim azi la *C. Negruzzi* de Al. Piru.

Acest critic, ferit de aprinderi ca și de glacialitate, putînd cu alte cuvinte avea entuziasme care nu-i întunecă limpezimea judecății și putînd fi lucid fără să fie uscat, se dovedește de mulți ani condus în activitatea lui de vocația adevărului ; cît privește pe istoricul literar, care dublează pe critic, el nu afirmă mai niciodată eseistic, ci preferă să calce pe teren ferm, judecățile informîndu-i-se și crescînd din documentația cît mai scrupuloasă.

Deși format în apropierea plină de seducție a personalității lui G. Călinescu, el practică, după cît se pare, metodic, reținerea subiectivă și sobrietatea stilului informativ, atitudinea fiindu-i mai curînd aproximabilă prin aceea a unui Pompiliu Constantinescu, dacă acesta ar fi avut și o activitate de istoric literar. În orice caz, probitatea și creditul par a fi grija statornică a noului critic.

Cu aceste însușiri, Al. Piru s-a aplicat de curînd foarte interesantei personalități a lui Costache Negruzzi. După biografia mai mult spirituală și numai strict genealogică, monografistul evocă formația literară a fiului de boiernași moldoveni, comentîndu-i documentar contactul cu „umanioarele“ greco-latine, cu clasicismul și romantismul francez, ca și totodată militantismul patriotic, constînd din crearea unei atmosfere culturale moldo-valahe prin traduceri franceze mai întîi (lirice, narative și teatrale), conform programului munteanului mai în vîrstă Heliade, iar apoi prin scrieri de tot felul, „naționale“, conform programului confraților mol-

doveni de la *Dacia literară*. Ştiinţa „izvoarelor" în imitaţiile necesare atmosferei şi a „influenţelor" în operele proprii este aici titlul de credit al istoricului literar.

De altă parte, în legătură cu varietatea formulelor literare, criticul observă cu dreptate: „...clasicismul nu e în totală contradicţie cu romantismul ca permanenţă stilistică a spiritului şi Negruzzi putea să fie, cum a şi fost de-a lungul întregii sale activităţi, şi clasic şi romantic, un moderat în ambele sensuri...".

Poate că *moderaţia*, atît de exact observată, se cuvenea să încline pe critic asupra preponderenţei clasice a structurii scriitorului, după cum de asemenea modelul comparaţiei dezvoltate copleşitor în cel de al doilea termen, cum se află în *Aprodul Purice*, mai curînd decît din Manzoni, cum a arătat G. Călinescu, mai curînd decît din Apocalips, din Costin sau din Hugo, cum arată Al. Piru, vine din familiaritatea lui Negruzzi cu tehnica evocării homerice şi virgiliene; imaginea lui Hroiot, văzut ca o stîncă prăvălită din vîrf de munte, nimicind succesiv toate obstacolele pînă în vale, unde se opreşte, imagine excesiv analitică, este luată întocmai din *Iliada*, care nu altfel ni-l înfăţişează pe impetuosul Diomede.

Altfel, afirmaţiile criticului şi istoricului literar, sprijinite totdeauna pe cunoaşterea solidă a epocii româneşti şi europene, sînt în general corecte şi convingătoare, atît în primele trei capitole cît şi în următoarele patru, care cuprind analize pertinente ale poetului, ale nuvelistului, ale comediografului şi ale epistolierului.

Capitolul final periodizează şi caracterizează succint, dar cu atît mai expresiv, activitatea literară a lui C. Negruzzi. Reţinem îndeosebi concizia critică: „Negruzzi adaptează temperamentului său clasic tendinţele romantice, folosind deopotrivă raţiunea şi witzul, satira şi autoironia, mai puţin imaginaţia şi sensibilitatea, de unde capacitatea sa de analiză caracterologică şi autoanaliză, de observaţie obiectivă, impersonală, ca şi scurta respiraţie lirică, înlocuirea notaţiei subiective prin asociaţii erudite" sau: „Printr-o mare suprafaţă a operei sale, mai ales în proză, Negruzzi e nu numai un creator veritabil, dar şi un inovator, un mare scriitor român modern, un clasic al romantismului, comparabil în literatura franceză cu Prosper Mérimée".

Scanned with OKEN Scanner

Natura scriitorului, pînă la urmă, ni se destăinuie astfel întreagă și autentică, fie și împotriva cîte unei impresii de lectură anterioare. (Urmează ca după fiecare monografie a seriei o *Bibliografie* completă și un documentar fotografic, care stîrnește în cititor o dulce reverie de epocă).

Ceea ce mai rămîne să adăugăm e ideea organică, pe care și-a format-o Al. Piru despre literatura română, pînă să se aplice monografic cîte unui scriitor. Această idee îi dă posibilitatea unor raportări a scriitorului studiat nu numai la realități de epocă, dar și la dezvoltările de mai tîrziu ale literaturii naționale. Și, în sensul anticipărilor lui C. Negruzzi asupra desfășurării literaturii noastre, e de aflat dimensiunea lui excepțională de scriitor român.

Dar vom reveni la înfățișarea lui de unic precursor, mai cu seamă, al secolului XIX românesc.

II

C. NEGRUZZI, MARELE PRECURSOR

În mica, dar excelenta monografie, pe care am comentat-o azi o săptămînă, Al. Piru nu lasă neobservate, în opera eterogenă a lui C. Negruzzi, unele prefigurări de stări viitoare ale culturii române.

El arată astfel cum *Aprodul Purice* (1837) conține „detalii de culoare, portrete, descrieri, discursuri, dialoguri, în maniera de mai tîrziu a lui Bolintineanu și chiar Eminescu din *Scrisoarea III*“, fiind tot atît de adevărat că Alecsandri însuși, iar după acesta o lungă serie de poeți dintre care va face parte și Coșbuc, va merge mai departe pe filonul de poezie al legendelor istorice.

Anticipînd cu același poem direcția națională de la *Dacia literară*, teatrul este pentru Negruzzi un alt mijloc de afirmare al unei culturi române sub forma deocamdată a limbii naționale în vodeviluri localizate, încît „preconiza în 1838 două spectacole pe săptămînă cu piese în limba română“, fiind astfel încă o dată „un pionier“.

Dar mai cu seamă ca prozator, scriind nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanu* (1840), el instituie genul, urmat de

Scanned with OKEN Scanner

mulţi alţii, de la Asachi însuşi la Odobescu din *Scenele istorice* şi de la acesta, cu dezvoltări caracteristice, la M. Sadoveanu, natura obiectivă a acestei creaţii nuvelistice reapărînd pînă şi în intuirea exactă a psihologiei mulţimilor revoltate la Rebreanu. Aşa că, în consens cu toţi criticii, Al Piru afirmă : „în proză... e un adevărat ctitor".

Nici nuvela şi romantică şi romanţioasă *Zoe* (1829) n-a rămas fără urmări, C. Hogaş fiindu-i de-a dreptul debitor cel puţin cu unele încercări nuvelistice, cum este *Cucoana Marieta*, ca să nu menţionăm încă alte preluări de ordin temperamental şi stilistic, după cum evocarea cîte unui personaj din aceeaşi nuvelă prin descrierea costumului de epocă („...antereu de suvaia alb... şal roşu cu flori... papuci galbeni... giubea de pambriu albastru, blăniţă cu samur... caţaveică scurtă şi brodată, numită *fermenea*... şlic pe cap, de o circonferinţă cel puţin de şăpte palme") duce la stăruinţele în totul asemănătoare ale unui N. Filimon sau I. Ghica.

Pe acesta din urmă, Negruzzi îl premerge cu *Negru pe alb* (*Scrisori la un prieten*) atît ca gen memorialistic-epistolier, cît şi ca gest de cultură, Ghica repetînd în sens invers, prin colaborarea cu moldoveanul Alecsandri, mişcarea lui Negruzzi de a conlucra cu munteanul Heliade. Pe lîngă aşa-zisele sale „fiziologii" (portrete omeneşti), cum este „provinţialul" din *Scrisoarea IX*, care vor impulsiona între alţii pe Kogălniceanu, pe Filimon şi Ghica la încercări similare, proza lui epistolară se dovedeşte în timp plină de germeni.

Astfel *Scrisoarea XII* (*Păcală şi Tîndală sau morala moldovenească*, 1842), sac de proverbe româneşti răsturnat în cascadă spumoasă de împrejurarea maritală, e premisa certă a densităţii paremiologice, caracteristic volubilă, a unei bune părţi din opera lui Anton Pann şi Ion Creangă. Criticului Al. Piru nu-i scapă acest precedent stilistic de glorioasă posteritate, cum nu-i scapă anecdota vînătorească a puştii cu lumînare vîrîtă în vizuina ursului (*Vînătorul bun sau meşteşugul de a nu-ţi fi urît*), anecdotă reluată de N. Gane în *Petrea dascălul*.

Dar sînt încă de adăugat două mari direcţii ale prozei româneşti, pe care Negruzzi le inaugurează cu siguranţă. E mai întîi estetica „duioşiei", care, ajungînd la I. Slavici,

Scanned with OKEN Scanner

la Vlahuță și Delavrancea, trece din *Scrisoarea XIII* (*Luminărică*) peste aceștia în secolul XX, complicată poate cu deveniri topice ale „milei slave" și cu urmele unei și mai îndepărtate influențe Dickens-Daudet, care se va preface prin N. Iorga și alții în criteriu unic de valorificare literară.

E apoi ținuta cărturărească a unei părți a prozei noastre descriptive, al cărei stil erudit, mitologizant și științific, reapărut în estetica lui Odobescu și în literatura de călătorie a lui Hogaș (ca și mai tîrziu la un Ioachim Botez) provine din pagini ca *Scrisoarea I* (*Primblare*, 1837), în care asociația arheologică, istorică, lingvistică, muzicală și literară favorizează germinația eseului românesc.

Pe Odobescu și Hogaș îi premerge de asemenea cu fraza lui compusă echilibrat după vechi reguli de „poetică", la care se supun, deși în mai mică măsură, chiar A. Pann și I. Ghica, primii doi continuîndu-l însă și ca formulă temperamentală caracterizată prin gustul compozit al erudiției și umorului din numeroase alte *Scrisori*.

În legătură directă cu ei, Negruzzi e prototipul „literatului" român, al diletantului fin, pentru care literatura proprie are numai rostul să-i exprime firea eclectică de amator. Sensul acestor cuvinte („literat", „diletant", „amator") s-a cam deteriorat azi, dar personalitatea neprofesionistă, prin educație și temperament, a fiului de boiernași moldoveni în mare ascensiune, îl realizează intact la nivelul cel mai exemplar, amatorismul fiind la el, dimpreună cu preocuparea de a crea un început de cultură națională, cauza marei felurimi a operei sale.

Criticii mai vechi (G. Ibrăileanu și Ovid Densusianu) au observat de mult „pre-junimismul" lui Negruzzi. Îndeosebi teatrul și proza lui epistolieră, satirizînd adoptarea neselectivă de „forme" de viață occidentale, reprezintă în adevăr o primă ipostază a criticismului junimist ; dar această acțiune devine cu atît mai semnificativă, cu cît ea se înscrie în complexul de anticipații culturale, pe care opera sa de diletant patriot le conține ca nici una alta.

Și, pentru ca mai nimic să nu lipsească din „fiziologia" multiplului precursor, vom semnala evoluția scriitorului : de la *Zoe* (1829) și *O alergare de cai* (1836) la *Alexandru Lăpușneanu* (1840) și *Negru pe alb* (*Scrisori la un prieten*, ... —

1855). Negruzzi trece hotărît de la romantismul de epocă la clasicismul temperamental. Mișcarea aceasta nu e numai a lui: observabilă, dintre contemporani, de asemeni la Gr. Alexandrescu, ea se va repeta cu toți marii noștri scriitori din secolul XIX, cu Alecsandri, cu Odobescu, cu Eminescu, clarificarea naturii proprii fiind încă un fel al acestei excepționale personalități de a-și premerge secolul. Europenism și naționalism, dublă solicitare a spiritului românesc creator, dialectică generativă a culturii noastre, se află mai întîi în C. Negruzzi. Opera lui Costache Negruzzi, privită mai analitic în puterea ei de însămînțare, este astfel prefața însăși a culturii române din secolul XIX, unele direcții ale ei sărind chiar veacul; iar mica monografie a lui Al. Piru, pentru a ne fi trezit imaginea marelui precursor, e încă o dată excelentă.

Umorul este poezie și poezia este metaforă. Din cîte studii există asupra lui Ion Creangă, dintre care cele mai însemnate sînt ale lui Jean Boutière și G. Călinescu (fără să se poată trece cu vederea contribuțiile N. Iorga, G. Ibrăileanu, Tudor Vianu și, ultima, Zoe Dumitrescu-Bușulenga), nu știm să se fi pus pînă acum întrebarea : care e metafora umorului lui Ion Creangă ? Scriind cîndva despre acest mare autor, atrăgeam atenția, între altele, asupra conduitei bifurcate, pe care o urmează totdeauna la el exprimarea. Ziceam atunci că nu arta scrisului, ci arta *spunerii*, observată felurit de mai toți criticii, înșiruie un fel de pozne stilistice de la cuvîntul-calambur pînă la fraza sau perioada care, desfășurîndu-se normal pînă la un punct, se întoarce pe neașteptate în contra sensului firesc sau, dacă spune același lucru, îi dă mișcarea formală de a spune contrariul. Tipul mai complex al acestei bifurcări pe bază de șiretenie sintactică îl arătam în exemplele : „Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai deapoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu ; și nu că mă laud, căci lauda-i în față : prin somn nu ceream de mîncare ; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții ; și cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe-acasă. Și-apoi mai aveam și alte lucruri : cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine ; cînd mă lua cu binișorul, nici atîta“. Sau : „În sfîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată !? Ia, am fost și eu în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită, din Humulești, care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost.“ Plăcerea de a înșela pe cititor cu strengăria sintaxei apare pînă și în descripția obiectivă, care e destul de rară și,

chiar așa, numai schițată în opera lui. Ca să dea imaginea vechimii Cetății Neamțului, o descrie ca fiind „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger... și străjuită de ceuce și vinderei...“ Într-o ediție, *„îngrădită* cu pustiu“ a apărut *„îngrămădită* cu pustiu“. Greșeală a editorului sau poate numai a zețarului, modificarea arată că autorul ei nu cunoștea paradoxul formal, de care stilul lui Creangă nu se leapădă nici în descripții. În orice caz, autorul „îndreptării“ trebuie să fi fost un cititor și nu un ascultător al povestașului. În adevăr, Creangă avea nu atît un condei cît un glas pe care și-l sonoriza cu condeiul. De nenumărate ori, scrisul lui atrage atenția într-un sens, pe care inflexiunea vocală îl contrazice. Chemarea călugărească se trezise astfel în el, fiindcă auzise „toată vara“ cum, pe lîngă mînăstirea de maici Agapia, cînta „un glas îngeresc“ : „Ici în vale la pîrău/Mielușa lui Dumnezeu“ și altul „gros“ cum răspundea „Hop și eu de la Durău,/Berbecul lui Dumnezeu !...“ Și continuă mai mult cu glasul decît cu condeiul : „Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, cîte ceva din tainele călugărești, umblînd vara cu băieții după... bureți prin părțile acelea de unde prinsesem și gust de călugărie... Știi, ca omul cuprins de evlavie.“ Metafora umorului la Creangă se construiește prin urmare în spațiul dintre hîrtia pe care scrie și modulația orală cu care își însoțește scrisul. Fără s-o numească în vreun fel, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ultima cercetătoare a operei lui Creangă, îi cunoaște fără lipsuri spețele, o ilustrează, o clasifică și o explică în cel mai substanțial capitol (VI. *Izvoarele rîsului în opera lui Creangă*) al lucrării sale. Poate că ceva de zis ar fi numai în privința explicației sociale pe care o dă autoarea acestei conduite stilistice. Arătîndu-ni-se că marele scriitor aparține unei spițe de răzeși, ni se amintește că răzeșii erau țărani „liberi“, cu oarecare stare în acareturi și pămînt, strîmtorați adesea de lăcomia acaparatoare a boierilor și a mînăstirilor. Și este cu totul adevărat că scriitorul era neam de răzeș, cum se vede încă din așezarea gospodărească de la Humulești, ridicată din nimicire de statul nostru democrat-popular și declarată „Casă memorială“ ; e tot atît de adevărat că răzeșii erau țărani liberi, avînd oarecare cuprindere, cum se știe din atîtea documente ; iar în ceea ce privește rapacitatea boierească și monastică, sînt acte de tărășenii juridice, care arată limpede aceasta și îndeosebi risipirea răzeși-

lor acelei regiuni din cauza unor apucători fără milă ca sturzeştii. Aşadar, luptă a existat şi încă dintre cele mai deschise şi curajoase, răzeşii fiind ţărani liberi pe bază de avut propriu. Ei acţionau făţiş cît primejdia putea fi înfruntată, cu plîngerea la autorităţile vremii şi chiar cu toporul la hotarul pămîntului ; cît nu, lichidau totul şi porneau de vale, strămutîndu-se mai la lărgime, unde îşi salvau astfel libertatea răzeşească. Autoarea afirmă totodată că acel echivoc scriptico-vocal, de care am vorbit mai sus, şi pe care l-am propus ca metaforă a umorului lui Creangă (arătat cu alţi termeni la Zoe Dumitrescu-Buşulenga) ar fi provenind din condiţia socială a stirpei scriitorului, adică din răzeşia neamului său. În acelaşi timp, ni se afirmă că duplicarea registrului expresiv e caracteristică vorbirii poporului român şi autoarea stăruie îndelung asupra originii populare a acestui mod de expresie, stăruie cu exemple prototipice luate din gura poporului şi cu analize convingătoare ale psihologiei oprimaţilor. În spatele exprimării duplicate a ţăranului e de presupus deci un foarte depărtat orizont de noapte, încărcat de temerea de a vorbi deschis. Şi explicaţia nu este neadevărată. Dar din punctul de vedere al autoarei rezultă că „poporul" ar fi fost în întregime o imensă colectivitate de răzeşi, ceea ce nu mai este adevărat ; şi mai rezultă că răzeşimea, această categorie de ţărani liberi, care se luau de piept şi cu boierii şi cu egumenii, cînd aceştia se atingeau de temeiul libertăţii lor, adică de pămîntul propriu, vorbeau nu făţiş, cum acţionau, ci temător, retractil, echivoc şi chiar ermetic, ceea ce de asemenea nu e adevărat. Dacă un vlăstar răzeşesc, cum era Creangă sau Moş Ion Roată, vorbeşte în aluzii şi echivocuri, acoperirea pe care şi-o ia astfel vine din noaptea istorică a spiţei, cînd strămoşi poate nebănuiţi erau simpli şi bieţi „vecini", adică robi temători de biciul stăpînului. Aceştia sînt de văzut la originea vorbirii implicate, care specifică arta spunerii lui Creangă, şi nu răzeşimea liberă pe fapta şi cuvîntul ei. Iar, dacă este aşa, dacă poporul sărac-lipit, căruia însuşi răzeşii, de pe treapta lor ţărănească, îi ziceau „prostimea", deşi boierii îi amestecau chiar pe ei în marea „prostime" a poporului, dacă acest popor sărac-lipit este adevăratul autor al discutatului tipar stilistic, atunci orice referinţă cărturărească, dată ca izvor fie şi suputativ, contra-

zice izvorul autentic. În legătură cu o anumită formă a expresiei glumeţe, Zoe Dumitrescu-Buşulenga scrie: „N-ar fi exclus ca acest procedeu să fi fost însuşit şi folosit de Creangă după lectura povestirii lui C. Negruzzi *Toderică*, atît de asemănătoare cu *Ivan Turbincă*, şi în care epitetul *bunişoară* este atribuit Morţii. S-ar putea ca tot din aceeaşi sorginte să fi venit şi asocierea determinantului *cinstit* cu cele mai nepotrivite lucruri, ca de pildă *holera* sau *crîşma*. Atributul acesta conferitor de respectabilitate face din holeră o persoană venerabilă şi din cîrciumă un locaş întru totul onorabil. La fel de comică e alăturarea *o drăguţă de raclă*. De aci pînă la a acorda crîşmei chiar un caracter aproape sacru prin epitetul *binecuvîntată* sau a reuni epitetul de *leneş* cu *slăvit* şi *poştele* cu *lucru sfînt* nu e decît un pas“... Coincidenţa arătată dintre Creangă şi Negruzzi nu e nici pe departe raport de la autor la autor; e numai raportul de la doi scriitori de aceeaşi limbă la izvorul comun, care în ocurenţă este graiul popular. Dar cu atît mai legitimă devine precizarea şi repetarea izvorului autentic, cu cît referinţa se face la autori străini şi încă în termeni oarecum neclari. De la Iorga asocierea, sub unele aspecte, a lui Creangă cu Rabelais se face mereu, nu fără îndreptăţire. Şi o face de asemenea Zoe Dumitrescu-Buşulenga destul de stăruitor, în forma că scriitorul român „aminteşte“ de scriitorul francez. Cuvîntul cel mai nimerit ar fi fost, poate, „seamănă“, „aduce“ sau „se înrudeşte“, fiindcă „a aminti“ s-a întrebuinţat prea mult cu sens de „derivă“ sau „provine“. Şi chiar pentru cei care înlătură sigur din „a aminti“ ideea adăugată de derivaţie sau proveniență, orice paralelisme de expresie sau atitudine cu scriitori străini sînt neinteresante, dacă nu şi indicatoare de erori genetice, cînd se fac fără a se spune că e vorba de scriitori care, ca Rabelais şi Creangă, se alimentează din geniul popular. Că în *Ivan Turbincă* se află comparaţia „ca tăunul cu paiul în c...“ şi în Rabelais, vorbind de un măgar, „că are în c... vreo streche ori vreo muscă ce-l pişcă“, paralela autoarei, în măsura în care e una, nu spune nimic dacă nu e raportată numaidecît la geniul popular comun ambilor scriitori. Căci există un tezaur popular multinaţional, un fel de rădăcină spirituală a tuturor popoarelor care, dincolo de particularităţi etnologice, e identică cu sine pe orice punct al planetei, cum tot atît de reală e identitatea psihologiei infan-

tile pe orice meridian ca rădăcină a psihologiei plurinațional adulte. Acest fond comun face posibile toate paralelismele dintre autori ca Rabelais și Creangă ; iar faptul nu strică să fie mereu menționat, ca să nu se poată înțelege altceva. E de asemeni cel puțin nesemnificativ ca autoarea, privind din perspectivă exclusiv livrescă, să observe că „bun la inimă și milostiv", cum cere Dumnezeu în *Ivan Turbincă* să fie omul, „seamănă... cu faimoasa definire de către Goethe a idealului, neo-clasic omenesc... *Edel sei der Mensch/Hilfreich und gut* („Nobil fie omul, săritor și bun") ; că o frază din Creangă, cum e aceasta : „Dar cînd să aţipească... deodată se aud... mulțime de glasuri, unele miorlăiau ca mîța, altele coviţăiau ca porcul, unele orăcăiau ca broasca, altele mormăiau ca ursul" se asociază cu pictura flamandului H. Bosch, „amintind unele imagini din *Tentațiile Sfîntului Anton ;* că încă și în sfîrșit „stilul satiric al lui Creangă, ca și acela al lui Rabelais, Fischart, Sterne, alcătuit din toate procedeele caracteristice, se întregește și prin comicul fonetic..." Cînd Zoe Dumitrescu-Buşulenga are atîtea bune mijloace de analiză și mai cu seamă de coordonare și clasificare, ce valoare critică speră ea de la referința livrescă ? Aceasta, pentru Goethe. Cît privește pe Bosch (adesea și Brueghel), asocierea e pură eroare. Creangă are o ureche subumană, ureche deci superioară de sălbăticiune, care se orientează în viață după modificările mediului sonor. Literatura lui este de aceea dezvoltarea onomatopeii pînă la forma muzicală a poveștii. Oamenii lui nu au chip (și întru aceasta e asociabil cu Caragiale) și lumea în care el se mișcă n-are culoare, compunerile fiindu-i mai degrabă componimente. Dar să lăsăm pentru cine știe cînd absența de fizionomii, de pitoresc, descriere și culoare din opera sa, plină în schimb de acusticitate și fantezie componistă, și să examinăm ceea ce autoarea numește „stilul satiric" al lui Creangă. Studiul despre care vorbim și căruia trebuie să i se vadă valoarea sub obiecțiile ce-i facem, pune în vedere cu neobosită stăruință satira anticlericală și lecția moralizatoare a operei. Pe 234 de pagini, autoarea variază în toate felurile formula „spiritului satiric" : „artă satirică", „viziune satirică", „stil satiric", „registru satiric", „geniu satiric" etc... Pe aceleași 234 de pagini, abia p. 121 pomenește cuvîntul „umor", pe care îl mai găsim tot atît de prizărit pe alte trei pagini

(128, 148 şi 174). Prima dată cînd apare, „umor“ e corectat repede prin „ironie amară“, astfel încît cititorul îşi poate zice pe drept cuvînt că, după autoare, „satiră“ şi „umor“ sînt cuvinte cu acelaşi conţinut critic. E o eroare. Îndeosebi opera lui Creangă, ieşită din cea mai irecuzabilă matrice populară, contaminant şi mai cu seamă eliberator optimistă, învaţă pe oameni dragostea de viaţă chiar sub forme de care putem rîde. Creangă rîde din toată inima, dar dintr-o inimă bună, largă şi îngăduitoare, rîde de *semeni,* de fiinţe care îi seamănă lui însuşi şi rîde de sine, cum ar rîde de oricine altul. „Satira“ lui dezvăluie condiţia omului, de care nu omul e vinovat, fiind de aceea demn de iubit şi de salvat. Mijlocul lui Creangă de a-şi salva semenii se numeşte „umor“ şi el a preluat acest mijloc direct din mîinile crăpate de muncă ale poporului român, ale acelui popor care se elibera în spirit de ceea ce nu se putea elibera altfel. Povestitorul nostru nu crede în vinovăţia oamenilor de care rîde, cum cred toţi autorii satirici. Originalitatea lui cea mai adîncă, venită de lîngă o filozofie care e mai mult înţelepciune şi echilibru moral, stă în puritatea umorului, nealterat nici de cea mai fugace intenţie satirică. Aşa i se explică succesul în patria marilor satirici ca Swift, Sterne, Molière, Goldoni, Cehov ş.a. şi chiar în limbile extremului orient, unde grija statului nostru muncitoresc a făcut să-i ajungă opera. Satiricii sînt totdeauna exteriori lumii pe care o satirizează, în timp ce Creangă face parte cu trup şi suflet din *comunitatea* eroilor săi. El este poetul umoristic prin definiţie şi puritatea formulei sale străluceşte chiar lîngă un Rabelais, faţă de care deosebirile sînt artistic mai semnificative decît asemănările. Cititorul va fi observat că nu i-am dat recenzia pe care o aştepta şi la care Zoe Dumitrescu-Buşulenga avea tot dreptul. O veche dragoste şi admiraţie pentru geniul unic al lui Creangă, dragoste şi admiraţie retrezită prin lectura ultimului studiu, ne-a dus la altceva decît la prezentarea unei cărţi în care învăţătura şi cunoaşterea proprie se întrec cu metoda. Cu atît mai mult, cititorul va căuta cartea personal. El va găsi la autoarea ei întinse cunoştinţe de specialitate, o metodă totdeauna profitabilă, aptitudinea critică a formulărilor clare, spirit analitic acut şi plăcută vervă intelectuală, care ispiteşte dialogul şi chiar contradicţia.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentant, atît în critica literară, cît şi în critica socială, al liberalismului românesc, E. Lovinescu a rămas pe întreaga durată a existenţei lui în afara atenţiei acelei societăţi, pe care o fundamenta ideologic. Nici un alt om de cultură din cîţi cunoaştem la noi nu s-a împlinit în aceeaşi independenţă morală şi într-o tot atît de continuă nepăsare faţă de încurajări sau satisfacţii comunitare. Voluntarismul lui liberalist este desigur una dintre formele cele mai pure ale culturii noastre. Cînd cu voia sau fără voia lui s-a aflat în faţa vreunei uşi oficiale, uşa era fie închisă de mai înainte, fie trîntită chiar în clipa cînd voia el să-i treacă pragul.

Dar materia spiritului său, ca singura realitate din care-şi trăgea dinamica gîndirii critice şi sociale, l-a condus de-a dreptul la mecanica revoluţionară a ideii de progres. Înnoirea culturii şi societăţii prin salturi periodice şi nu prin evoluţia graduală stă la baza concepţiei lui despre dezvoltarea colectivităţilor omeneşti. Societatea şi cultura românească, după E. Lovinescu, sînt rezultatele unui şir de revoluţii, în care el vedea legea însăşi de constituire a societăţii şi culturii noastre. Fără să putem zice că el urmărea cu teoria revoluţiilor succesive chiar educarea spiritului public la revoluţia antiburgheză în perspectivă, adevărul este că, teoretic, minţi mai libere decît el însuşi, afirmate sub protecţia gîndirii lui generale, şi-au găsit într-un fel autorizarea de a gîndi mult mai radical ideea de progres. În această măsură, care nu trebuie nici exagerată şi nici ignorată, atmosfera, în care avea să se înfăptuiască la noi societatea proletară, şi-a asimilat, fără ca el să ştie şi poate nici să dorească, teoria asupra mecanicii revoluţionare a progresului. Aşa că ar fi fost în orice caz de aşteptat ca, întru atît şi nu mai mult, noua societate să şi-l fi luat ca sprijin, însumîndu-l tradiţiei proprii. Nici de data aceasta însă, pentru un timp, care avea să acopere

aproape douăzeci de ani de la moartea lui, situaţia de spirit izolat şi oarecum de corp străin înlăuntrul culturii noastre nu i se modifică.

De aceea, considerăm ca un adevărat act de justiţie iniţiativa Ilenei Vrancea de a-i cerceta opera, sub puterea căreia se află toţi criticii imediat următori şi se află încă ultima generaţie de comentatori ai fenomenului cultural. Salutăm iniţiativa cercetătoarei, cu atît mai mult cu cît vine din partea unui spirit format chiar în răstimpul acestor douăzeci de ani de după moartea lui, răstimp de indiferenţă şi uneori de ostilitate, care ameninţa să devină regim perpetuu al personalităţii lui excepţionale. Şi nu-i mai puţin necesar să se adauge că, pe lîngă oportuna răscumpărare a acestei îndelungi vitregii, măsura şi rigoarea critică, foarte periclitate de cele mai multe ori cînd se face un act de justiţie întîrziată, dau iniţiativei, despre care vorbim, un credit sigur. Ca să ajungă la un astfel de credit, autoarea supune analizei formaţia spiritului lovinescian, ideile directoare ce i se articulează cu timpul într-o doctrină unitară, raporturile acestor idei cu fapte genetice de cultură sau numai contemporane, precum şi imaginea de personalitate, văzute în constantele vocaţionale ale unei neîntrerupte activităţi.

Deosebit de însemnat ne apare volumul întîi, care cuprinde întreaga perioadă polemică dintre cele două războaie mondiale şi la care va trebui de acum înainte să se refere orice alt cercetător al aceleiaşi perioade, după cum din examinarea controversei asupra „autonomiei valorilor estetice“ e de reţinut sensul exact de „autonomie a judecăţii critice“, pe care Ileana Vrancea îl distinge cu toată limpezimea atît de „teoria sincronismului“ de epocă, nuanţată de mişcarea creatorilor la „diferenţiere“ individuală, cît şi în sinteza dintre ceea ce se numise la noi „maiorescianism“ şi „gherism“, sinteză prin care critica literară românească îşi însemnează vîrsta maturităţii ei.

Vom observa totuşi că unele observaţii din cele două volume care alcătuiesc la un loc teza de doctorat a Ilenei Vrancea nu pot fi primite tot atît de uşor. Astfel, ideea că ideologia socială din *Istoria civilizaţiei române moderne* ar explica şi ar anticipa ideile critice lovinesciene ni se pare că răstoarnă raportul lor firesc de succesiune. Doctrina socială a fost pentru Lovinescu un mod mai larg de a-şi în-

Scanned with OKEN Scanner

temeia teoria critică. Tot astfel, indiferența cercetătorului față de preocuparea stilistică atunci cînd ea expune în volumul al doilea vocația artistică a criticului, desigur chiar obiecționabilă. Căci marele critic este un artist nu numai prin gravurile și în general memoralistica lui privind tipuri omenești ale unor creatori de cultură, ci și prin meditația prelungită asupra problematicii expresiei. Meditînd neîntrerupt asupra propriilor mijloace de expresie, el a ajuns să traverseze trei momente ale stilului propriu, momentul impresionismului amatorist, momentul impresionismului dogmatic și momentul impresionismului susținut de largi perioade, a căror arborescență nu-i întunecă niciodată afirmația. Cultura noastră reține în mod deosebit momentul impresionismului dogmatic, care prin lapidaritatea lui aforistică devine factor formativ a următoarelor generații critice.

Dar teza de doctorat a Ilenei Vrancea nu are nimic de suferit de pe urma afirmațiilor sau lacunelor pe care le-ar conține. Masa de materiale, edite ca și inedite, precum și puterea de analiză cu care autoarea li se aplică, fac din această lucrare un titlu, care pentru noi corespunde întru totul aceluia de „doctor în filologie" și va recomanda viitoarea activitate critică a Ilenei Vrancea.

Scanned with OKEN Scanner

MONOGRAFII ISTORICO-LITERARE
[ILEANA VRANCEA ŞI ADRIAN MARINO]

Mişcarea culturii noastre în sectorul ei istorico-literar a devenit în ultimul timp cu totul remarcabilă. Dacă tratatul de istorie a literaturii române, deşi sub mustrarea altor tratate similare apărute de ani, pregetă încă să se organizeze, cercetările monografice pe autori izolaţi, scriitori şi oameni de cultură din trecut, abundă. E semn indubital că oameni de specialitate, lăsaţi la iniţiativa proprie caută să replice individual, din cultură, impunătoarei opere materiale ce se înfăptuieşte zi de zi în uzine şi pe ogoare.

Incompletă, lista monografiilor apărute pînă acum e din toate punctele de vedere întremătoare : *Ion Ghica* (D. Păcurariu), *Gheorghe Şincai* (Mircea Tomuş), *Ioan Slavici* (Pompiliu Marcea), *Liviu Rebreanu* (Al. Piru), *Grigore Alexandrescu* (Silvian Iosifescu), *Dimitrie Anghel* (Teodor Vârgolici), *E. Lovinescu* (Ileana Vrancea), *Vlahuţă şi epoca sa* (Valeriu Râpeanu), *Viaţa lui Al. Macedonski* (Adrian Marino), *Octavian Goga* (I. D. Bălan), *Ion Pop Reteganul* (Ion Apostol Popescu), *George Coşbuc* (*Bibliografie*, G. Scridon şi I. Domşa), *Costache Negri* (Pericle Martinescu). Despre fiecare în parte, critica ar fi bucuroasă să stăruie analitic, dacă suma lor n-ar distrage-o de la recenzia cuvenită, solicitînd-o deocamdată numai cu semnificaţia ei generală. Căci, fără a menţiona de asemeni lucrările de sinteză istorico-literară sau de critică propriu-zisă, care nici ele nu lipsesc, activitatea sectorului de cultură respectiv lasă să se înţeleagă limpede ce ar putea însemna ca rezultate organizarea lui în vederea aşteptatului tratat de istorie a literaturii.

Să izolăm, totuşi, pînă atunci două dintre monografiile numite, *E. Lovinescu* şi *Viaţa lui Al. Macedonski*. Ne oprim la ele, fiind vorba de două personalităţi, care pe cît au fost de productive în urmări literare, una în critică şi alta în poezie, pe atît de impropriu au fost privite de epoca lor.

Scanned with OKEN Scanner

Cît despre neîmplinirile lor sociale, care de asemenea îi unesc, aceasta e o chestiune mai specioasă care, întrunind destine scriitoricești numeroase, privește raporturi inextricabile de la conștiința individuală la conștiința obștească și cîteodată aceste neîmpliniri se întîmplă să fie chiar factori de personalitate. Nu despre ele va fi deci vorba, ci despre poziția acestor două mari spirite între confrații timpului. Dealtfel nici Ileana Vrancea, cu privire la E. Lovinescu, nici Adrian Marino, cu privire la Al. Macedonski, nu scapă din vedere să rectifice îndeosebi unghiul de apreciere a epocii, deși monografia dintîi analizează ideile critice ale lui Lovinescu, iar cea de a doua construiește numai biografia lui Macedonski.

Lucrările acestea, peste felurimea materiei, mai sînt asociabile prin orientarea exactă și circulară în epocă, pe baza unei întinse documentări, cît și mai cu seamă prin căldura, prin devotarea, prin sentimentul că personajul evocat e vrednic nu numai de stima, dar și de iubirea cercetătorului. Cititorul se simte de aceea mai întîi convins de cuprinsul documentar al dosarului și apoi purtat ca și în zbor de conduita, finalmente, aproape lirică a monografiilor. Iar caracterul de știință incontestabilă și pledoarie afectuoasă e asemănarea cea mai izbitoare între lucrări atît de diferite ca materie.

Spectacolul pledant al criticii, după ce dosarul de documente se închide, nu e numai de o anumită frumusețe etică ; el interesează deopotrivă prin urmări artistice. Atît Ileana Vrancea cît și Adrian Marino scot din afecțiunea proprie o volubilitate stilistică remarcabilă, plină de rigoare și spontaneitate, ceea ce face ca exprimarea lor să nu rostogolească nebulozități și nici cu atît mai puțin să se tîrască terestru. „La urma urmei (scrie Ileana Vrancea despre Lovinescu, critic de poezie), dacă urmărim cu atenție vibrația sufletească a criticului modernist printre rîndurile consacrate poeziei și ne întrebăm ce ritmuri i-au sunat mai dulce, ce anume i-a rechemat privirea de-a lungul întregii sale vieți, înclinăm cumva să căutăm răspunsul în șirul lung al traducerilor din poezia greacă și latină, cu bănuiala că deliciile lecturii le-a găsit în ritmul sacadat și în unduirea interioară a odelor și epodelor horațiene, a metamorfozelor lui Ovidiu, în hexametrii *Odiseei* și ai *Eneidei*...". Iar Adrian Marino, despre mult

Scanned with OKEN Scanner

visata avuție, la Macedonski : „Dacă totuși și-o dorește, pentru a se consacra poeziei la un nivel superior de viață, bogăția n-a însemnat pentru Macedonski nimic altceva decît un simplu mijloc de realizare de sine. Trecînd peste o serie de fantezii și reverii pur poetice (palate fermecate, cîștiguri fabuloase la loterie), compensații imaginare ale sărăciei sale, tipică la Macedonski nu este obsesia opulenții ci fuga de indigență. El nu are mentalitatea avidă de acumulare, voluptatea avarului și a capitalistului lîngă sacul de bani, ci a poetului căruia i se vinde mobila la licitație și este sfidat umilitor de aroganța avutului. Atunci este firesc ca Macedonski să viseze banul și să aspire cu ardoare să evadeze din «mizeria cea mai crudă» în care «am suferit eu și copiii mei». Evident, caracterul de pledoarie și bravură stilistică apare, dimpreună cu baza documentară, din ambele monografii și pînă la urmă cucerește.

Din acest punct de vedere, asemănarea cercetărilor vine din similitudinea de situație a lui Lovinescu și Macedonski în epoca lor. În conflict deschis și permanent cu societatea și mai ales cu reprezentanții ei oficiali, înconjurați de un mic număr de admiratori, ei n-au cunoscut nici cel puțin fidelitatea prietenilor. Rînd pe rînd aceștia, purtați de interese sau mai adesea de umori personale (Arghezi, Cincinat Pavelescu, Duiliu Zamfirescu — pentru Macedonski ; I. Barbu, Camil Petrescu, F. Aderca — pentru Lovinescu) le-au dezertat intimitatea, sporind chiar numărul adversarilor destul de numeroși și fără ei. Încît se poate crede că himerismul poetului *Florilor sacre* și orgoliul criticului *Istoriei civilizației române* să fi fost ipostaze ale aceleiași solitudini totale. În Ileana Vrancea și Adrian Marino, ei și-au găsit postum prietenii, de care n-au prea avut parte în timpul vieții.

Cu acest sentiment, ca unul care am trăit multă vreme, chiar pînă în pragul morții lui, lîngă liniștea umbrită de un ușor mizantropism (explicabil, biografic) a lui E. Lovinescu și ca unul care regretă că n-a trăit și în preajma personajului fantast, caricatural și sublim, al lui Al. Macedonski, transcriem ca propriile noastre afirmații din Ileana Vrancea rîndurile : „Lovinescu a lăsat un adevărat cod al conștiinței profesionale a criticului, în care sînt expuse cu minuție toate bolgiile infernale ce trebuiau ocolite, toate tarele caracteristice vieții literare atît de frămîntate din vremea lui“ ; iar din

Scanned with OKEN Scanner

Adrian Marino, cu privire la Macedonski : „Aflat în această stare de tensiune și izolare de restul lumii, mizeria zilnică, primejdia acută a morții, toate îl închid și mai mult în sine, exacerbîndu-l. Spaima nocturnă îi adînceşte la culme complexul egocentric, ceea ce îl face să se aplece iarăşi, instinctiv și înfrigurat, asupra propriei sale imagini. Colocviul interior purtat în beznă îl consolidează pe fundamente, în fiecare seară el rememorează etapele existenței sale în iminentă primejdie. Devine impersonal, profetic, inaccesibil. Geniu damnat, scrutarea propriei conştiințe grandioase îl alină."

Dar ambii monografişti sînt ca temeinicie a formației lor profesionale numai reprezentanții acelei echipe de cercetători, dintre care am numit pe cîțiva la început și care, pe baza aceleiaşi pasiuni ştiințifice pentru fenomenul istorico-literar, asigură neîndoios viitorul disciplinei, fiind prin aceasta profesori ai unei „şcoale paralele", totdeauna necesară.

Scanned with OKEN Scanner

SOARTA STATUILOR

Statui se mai fac şi azi, dar oameni-statui nu se mai nasc. E un timp neprielnic pentru idoli. Chiar vechile statui sînt lovite uşor cu ciocanul şi apoi scobite cu dalta acolo unde nu sună plin, a marmură. Mai cu seamă artiştilor statufiaţi din viaţă biografismul, romanţat sau ştiinţific, le descopere goluri, care urmează a fi bine plombate, ca idolul de altădată să mai reapară.

Dintre toţi, poate că Goethe a fost cel mai ciocănit, fiindcă plăcerea lui de a se sculpta singur din marmură, întreţinută de plăcerea contemporanilor de a-l vedea astfel, a fost cea mai mare. Ajutat de geniu şi de un fizic extraordinar, el se cultiva şi se contempla ca natură mai ales olimpiană ; pătruns de propria-i excepţie de la legea comună, nu era departe să se creadă chiar semizeu, cum dealtfel îi sugerau apropiaţii ; dincolo de geniul literar şi ştiinţific, comunica misterios cu astrele în care citea cataclisme viitoare, ţinînd să i se ştie şi să i se admită de ceilalţi această putere de zodier ; practica convins şi convingător mai toate ocultismele „personalităţii", ceea ce nu-i venea deloc peste mînă, de îndată ce societatea timpului se deschidea idolatru oricărei închipuiri a lui despre sine. Ambianţa socială arăta atîta docilitate, încît îi culegea vorbele zilnice ca pe nişte oracole şi îl înconjura cu atîta aprindere cultică, încît simpla cerere dinainte de a muri „Mehr Licht" i-a şi fost pe loc interpretată ca sublimă afirmaţie a Spiritului, deşi ea nu conţinea decît adevărul medical că celula retiniană la omul în agonie piere înaintea celorlalte.

De atunci, a trecut însă foarte mult timp. De cînd lumea nu se prea mai închină nimănui, statuile înşile au început să moară. Cel puţin Goethe pare să fi murit a doua oară. Supravieţuirii lui statuare nu i-a mai priit criticismul timpului nostru. Lăsînd deoparte pe scormonitorii neglorioşi de biografii

celebre, oameni de mare încredere ca Gundolf şi Thomas Mann, evocînd pe Goethe, au arătat şi pe om (primul), mai mult pe om (al doilea) decît pe semizeu. E felul de a vedea al secolului, care se observă, bineînţeles, în toate culturile ; e estetica nouă, estetică a imperfecţiunii, care nu lipseşte nici de la noi.

După studii în vechiul spirit (Iorga, Cerna, Blaga, Vianu, Pillat şi alţii), după monografia pe drept necitită a lui Ion Sîn-Giorgiu şi după indiferenţa altor germanişti, ştim că un nespecialist, cum era F. Aderca (dar spirit contemporan viu ca un ferment), a lăsat moştenitorilor un masiv şi îndrăzneţ *Anti-Goethe* inedit. Ce anume cuprinde, vom vedea la tipărire, care orişicum n-ar trebui să mai întîrzie. Deocamdată, ca să vorbească de participarea noastră la orientarea secolului în privinţa marelui autor, titlul e de ajuns.

Tot de ajuns ar fi şi titlul cărţii mai noi a lui Eugen Barbu, *Măştile lui Goethe*, care parcă ar echivala cu un denunţ de inumanitate. Este drept să observăm însă că imparţialitatea ca idee nu e străină de neaşteptatul cercetător. Astfel capitolul XXV se deschide cu rîndurile : „Ne apropiem de sfîrşitul unei lungi vieţi pe care am încercat s-o surprindem prin ochii altora, fără pretenţia de a face altceva decît să informăm pe cei care au mai puţin timp şi mai puţină răbdare". Iar capitolul III începe asemănător, după ce ni se vorbise cu fermitate despre „intoleranţa" goetheană : „Să ne înţelegem, nu am nici o părere despre Goethe. Sînt un colportor de ştiri vechi despre autorul lui *Faust* şi nici măcar nu încerc să pun ordine în aceste *fişe*. Din afirmaţiile culese de la alţii, cititorul e liber să aleagă ce vrea, nu vreau să fac din Goethe un caz."

Rezultă clar că Eugen Barbu şi-a alcătuit cartea ca un montaj de citate, ceea ce i-a şi reuşit cu strălucire, că n-a avut de gînd să facă operă de denigrare sau glorificare, că nepărtinirea, înfăţişînd opinii „pro" şi „contra", merge pînă acolo încît autorul e liber chiar să-şi decline orice răspundere. Aceasta nu mai e însă adevărat, fiindcă un intelectual (e legea lui) răspunde pînă şi de aerul, pe care îl respiră, iar în al doilea rînd, pentru că temperamentul, cum e cazul lui Eugen Barbu, îi dejoacă uneori obiectivitatea, fie ea cît de supravegheată.

Scanned with OKEN Scanner

Nu-l irită numai aspirația la universalitate și olimpianismul, simple „măști", dar i se neagă pe jumătate și cîte o vorbă celebră, pe care Goethe a rostit-o fără îndoială. Nu știm pînă azi pe nimeni să nu-i fi recunoscut clarviziunea de a fi spus după victoria francezilor revoluționari la Valmy: „din acest loc și din această zi datează o nouă epocă în istoria lumii"; surprins parcă de atîta pătrundere, Eugen Barbu adaugă restrictiv „neștiind cîtă dreptate avea".

Polemica devine evidentă: „Poet fără dramă, ignorînd tragedia, tînărul Goethe nu realizează că își distruge lent opera cu aceste ușurătăți în abordarea vieții (ruperea cîtorva legături sentimentale, n.n.). Naturile fericite de genul său produc scriitori ca Voltaire, literați ce supraviețuiesc prin acidul ironiei și al autopersiflării. În cazul său, autorul lui *Werther* credea în opereta unei existențe superflue. Și asta ca în toate cazurile s-a răzbunat..." Și urmează: ca om era meschin la socoteli bănești, vanitos, poza și își privea confrații de sus, cu răceală, iar ca autor, în cartea importantei călătorii în Italia, „notațiile sînt sumare și pe alocuri, să nu fie cu supărare, ridicule". Veronese îi dă „panseuri de învățăcel despre durata operei de artă", e banal, pedant, chiar „rîvna lui spre desăvîrșire", care i se întîmpină mai binevoitor, e totuși „poate teatrală, poate snoabă" etc., etc.

Bineînțeles, ar fi incorect să se creadă că *Măștile lui Goethe* e cartea unui detractor; nu, ea conține destule pagini, în care statuia mai apare, prietenia cu Schiller, absența invidiei, — și mai mult — generozitatea față de gloria eruptivă a acestuia fiind de-a dreptul celebrate. Dar plăcerea lui Eugen Barbu de a scobi ipsosul, chiar unde nu se găsește, pare mai mare decît plăcerea de a admira marmura, acolo unde o află. Și în aceasta el pune atîta vervă de a-și compulsa „fișele", atîta jactanță primigenă, atîta familiaritate nestînjenită de prejudecăți vechi și atît de mult din talentul lui de romancier, încît totul dobîndește finalmente valoarea indiscutabilă de document al biografiei lui intelectuale. În același timp, ne aflăm cu *Măștile lui Goethe* de Eugen Barbu în fața unui document al epocii demitizante pe care o trăim. După filozofia acestei epoci, în alt fel decît cărțile, au și statuile soarta lor (*...sua fata*).

DUILIU ZAMFIRESCU, ÎN SCRISORI

De cîtva timp, tînărul critic şi istoric literar Al. Săndulescu ne atrage atenţia îndeosebi, şi pe lîngă activitatea fie publicistică din periodicele curente, fie ştiinţifică de la Institutul de teorie şi istorie literară „George Călinescu", al cărui membru este, cu dorinţa sa de a situa personalitatea lui Duiliu Zamfirescu mai propriu. Această dorinţă, nemărturisit justiţiară, oarecum timidă, dar persistentă şi pînă la urmă efectuală, îl duce nu la opera romancierului, care şi-a asigurat mai de mult un consens critic pozitiv, ci la natura omului, cunoscută mai precar, deşi apărînd evident din corespondenţa lui.

Şi Al. Săndulescu, ţinînd să cuprindă pe epistolier în întregime, ca să-i cunoască mai autentic toate mişcările spiritului, devine şi editor de texte, tipărind 185 de scrisori inedite, parte de tinereţe, parte de maturitate şi bătrîneţe; ineditele încadrează astfel şi sporesc, dacă nu şi completează încă, foarte însemnata corespondenţă din *Studii şi documente literare* (I. E. Torouţiu — Gh. Cardaş) şi mai cu seamă din *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori* (ediţia Em. Bucuţa), criticul avînd astfel îndreptăţirea să se creadă lîngă izvoarele adevăratei naturi a omului (v. *Duiliu Zamfirescu, Scrisori inedite*, 1967, cu introducerea criticului-editor *O corespondenţă de tip flaubertian*).

Dar ce era de corectat în portretul de pînă acum al scriitorului? El aparţinea tipologic uneia dintre cele două familii de spirite, care grupează pe scriitorii noştri mai de vază, una spontană, eruptivă şi plurivalentă, ca Hasdeu, iar alta supravegheată, construită şi mai unitară, ca Maiorescu. Niciodată aceste familii, ieşite din tipare opuse, tiparul romantic şi tiparul clasic, nu s-au avut bine între ele. Maiorescu avea să cunoască de aceea mîniile succesive ale lui Hasdeu, Iorga şi Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Nici Duiliu Zamfirescu, din aceeași cauză, nu va fi iertat, popularizîndu-i-se un anumit aristocratism caricatural. Și cu atît mai ușor s-a putut ajunge la o asemenea imagine răuvoitoare, cu cît el însuși o favorizase, construindu-se deliberat pe profilul de epocă al „diplomantului". Nevoi de carieră așadar îl duseseră în adevăr la ținuta convențional distinsă și chiar la o genealogie proprie, iritantă atît pentru lumea în care urmărea să fie acceptat, cît și pentru aceea din care vroia să iasă. Că unii bieți scriitori sînt duși de împrejurări istorice mult mai departe decît i-ar fi dus natura lor fără acele împrejurări, e clar. Un Rivarol sau un Balzac, trăind azi, nu și-ar fi mai născocit titluri de noblețe inutile ; dar, fiindcă au fost nevoiți să și-le făurească, nici n-au fost priviți de confrații lor cu severitatea alor noștri pentru Duiliu Zamfirescu.

La convenționalismul aristocratic, care îi acoperea în ochii altora o reală aristocrație nativă, el își adăugase cu timpul nestăpînirea de sine, ceea ce stă bine temperamentelor romantice și nu sta bine deloc temperamentului său clasic. Dominarea mediului social presupune mai întîi dominarea de sine și romancierul Comăneștenilor se lăsase prea de multe ori în voia irascibilității. Acest slab control de sine e la originea singurătății, de care se va plînge.

Dar, indiferent de cîte s-ar mai putea pune în sarcina psihologiei lui, criticul Al. Săndulescu, fără să nu reprobe ceea ce este de reprobat, are pentru om o iubire, pe care n-au avut-o alți analiști ai corespondenței și care, dînd la o parte imaginea socială ingrată în bună parte, recompune mai veridic imaginea omului din scrisori. Și astfel putem vedea un Duiliu Zamfirescu nu numai construit, artificios, sfidător, distant, rece și poate inuman, ci și primigen, spontan, sociabil și fără îndoială afectuos, nu numai disociat de semeni, dar și solidar pînă la problematism moral cu familia, cu prietenii și mai ales cu destinul patriei lui și al omenirii.

În privința patriei e destul să i se cunoască aprecierea ca „gașcă de pehlivani" a burgheziei dirigente din vremea lui și emoția cu care vorbește despre mizeria țărănească sau dragostea față de limba și cultura română. Iar cît privește destinul omenirii, fragmentul de scrisoare excerptat de comentator e deosebit de semnificativ : „Mă credeți un om fericit, și aveți dreptate. Vreau să fiu fericit, și adesea ajung să

fiu prin voință și răbdare. Dar de multe ori optimismul meu e pe punctul de a ceda ideilor negre, atîta mizerie văd pe lume. Cîteodată mi se pare că, dacă n-aș avea copii, m-aș duce la călugărie, într-o văgăună de munți, ca să nu mai trăiesc decît cu închipuirile mele ideale sau, dacă aș putea să mă nasc a doua oară, aș deveni apostolul celui mai larg socialism." Cînd astfel de frămîntări muncesc conștiința unui om matur, subminîndu-i conservatorismul declarat, e semn că se greșește grav, schematizîndu-l prin mondenitatea care nu-i lipsea ; și mai înseamnă că noul comentator, stăruind asupra complicației vii, deși ascunse, a „stilului" de viață, sub care Duiliu Zamfirescu e încă reținut, își dovedește orientarea la adevăr.

Dar valoarea acestei corespondențe crește îndeosebi prin ideile estetice, pe care le conține. „Dacă am reconstitui, zice Al. Săndulescu, întregul dialog (și elementele există) între Duiliu Zamfirescu, pe de o parte, și Titu Maiorescu și Iacob Negruzzi, pe de alta, ne-am găsi în fața unei veritabile discuții literare, în care tonul e dat cel mai adesea de scriitorul de la Roma. Fiind mai tînăr, el simțea nevoia să se confrunte, să afle ecoul gîndurilor și operelor sale, apoi, izolarea de confrații din țară, singurătatea îl îndeamnă la confesii, la împărtășirea sinceră a impresiilor și a convingerilor, depășind convenția epistolară, identificabilă pînă și în corespondența artiștilor. Cînd se referă la literatură și în genere la probleme de estetică, scrisorile lui Duiliu Zamfirescu (mai ales cele adresate lui Titu Maiorescu) devin articole de critică, în care mărturia se însoțește cu judecata de valoare."

Estetica romanului obiectiv, formulată de el ca nimeni altul și nu numai de la noi („...eu foarte adesea mă păzesc de natura mea, în estetică. Eu nu trebuie să intru acolo decît numai în proporția în care intră căldura în dinamică, să fiu adică tot, dar *să nu par* nimic"), ca și informațiile, comunicate lui Maiorescu și altora, despre procesul de constituire al romanelor sale, ceea ce duce pe Al. Săndulescu la afirmația că scrisorile acestea „alcătuiesc piesele unuia dintre cele mai bogate jurnale de creație din literatura română", justifică pe deplin, evident în cadrul culturii noastre, asocierea corespondenței lui cu tratatul epistolar de estetică rămas de la Flaubert. Căci, după cum Flaubert și-a introdus concepția estetică

Scanned with OKEN Scanner

în istoria esteticii europene, Duiliu Zamfirescu contribuie remarcabil la istoria gîndirii estetice româneşti, postmaioresciene.

În altă privinţă, că „tonul" corespondenţei, cum spune noul critic, e dat de Duiliu Zamfirescu şi nu de Maiorescu, aceasta nu poate însemna decît că romancierul, mai tînăr faţă de criticul corespondent, ţinea să-l intereseze durabil, să-i atragă stima şi pînă la urmă să i se impună ca partener de dialog. Dacă Maiorescu e mai laconic, faptul nu trebuie să mire. Criticul mai în vîrstă şi mai situat în cultura ţării lui se afla în poziţia lui Goethe faţă de Schiller, cînd aceştia de asemenea corespondaseră abundent: scrisorile seniorului de la Weimar sînt pentru acelaşi motiv mai puţin interesante decît ale tînărului mare poet de la Iena, care se cheltuia spectaculos.

În orice caz, dacă pentru raţiuni diferite corespondenţa Duiliu Zamfirescu e raportabilă, în cultura noastră, la corespondenţe europene atît de celebre, dreptul şi utilitatea retipăririi ei în întregime ne apar ca legitime. Numai astfel s-ar ivi de sub trăsăturile sumare, îngroşate caricatural de mîini romantice, adevărata fizionomie omenească şi artistică a primului nostru autentic romancier de carieră.

Scanned with OKEN Scanner

Apărută zilele acestea, cartea *Critică şi cultură* de Dan Hăulică are, stilistic vorbind, un fel prietenos de a-şi lua cititorii de mînă şi a-i conduce printre idei despre artă, printre opere şi autori.

Apropierea dintre critic şi cititorii lui (am zice mai curînd „ascultători“) este cu totul evidentă în repetarea unor forme conversative de stil. „Iată-l“, zice el, „pe Ion Andreescu, profesor obscur într-un tîrg fără orizont...“, „iată, la Vida Geza, dezlănţuirea *Răscoalei...*“, „iată, la Gh. Anghel, arta sculptorului“... „iată cupola teribilă de la San Pietro...“. Criticul vorbeşte astfel ca un ghid de muzeu unui grup de vizitatori, ca un ghid însă care, spre deosebire de cum se întîmplă de obicei în această meserie, nu-şi pierde niciodată entuziasmul.

Alte forme stilistice, de asemenea elocutorii, îl arată vrînd parcă să nici nu se observe că el n-ar face parte din grupul condus. O voinţă de unanimitate în acelaşi sentiment artistic îl face chiar să se asocieze cu cei cărora li se adresează, recomandîndu-şi lui însuşi ca şi celorlalţi grijile necesare înţelegerii sau creaţiei artei : „Să nu uităm, artiştilor le stau înainte aspecte...“, „Să folosim mai bine puterile culorii“, „Să înţelegem decorativul nu ca un pretext...“, „Să ne amintim... naturile moarte“ etc.

Dan Hăulică, deşi profesor, preferă astfel stilul colocvial stilului de catedră. Improvizaţia conversativă pare de aceea mişcarea predilectă a eseisticii sale. Aşa că cititorul se vede introdus cam pe neaşteptate, mai mult alunecînd şi aproape muzical, ca sub lucrarea unui farmec, în cuprinsul unei riguroase gîndiri critice. Colocvialitatea stilului rămîne chiar ca un element de contrast după cunoaşterea disciplinei interne, pe care şi-o impune criticul.

Scanned with OKEN Scanner

Semn neîndoielnic al acestei discipline este mai întîi gruparea ca şi ciclică a materiei sale de reflecţie. Căci volumul I se constituie din opt suite de eseuri (*Criticul un om din public*, *Ofensiva frumosului*, *Poezia plasticii*, *Ochii mirifici*, *Piatra care visează*, *Dialog între arte*, *Destine literare* şi *Sentimentul istoriei*), fiecare aspirînd formal, dacă nu şi fiind efectual, la unitatea eseistică, iar toate la un loc alcătuind o construcţie, a cărei cea mai de seamă frumuseţe arhitectonică e disputată, cu drepturi egale, de echilibrul părţilor şi de înălţimea căpriorilor. Cîte un ciclu îşi propune unitatea foarte direct prin apartenenţa clară la un anumit sector de critică şi deci prin materia omogenă, care îl particularizează. Aşa sînt cel puţin *Destine literare* şi *Piatra care visează*, rezervate primul scriitorilor şi al doilea sculptorilor.

Dar factorul de unificare al volumului întreg, atît de variat ca pretexte de meditaţie, încît aduce de mai multe ori în dezbatere ideea de cultură, este orientarea ideologică a autorului. Din acest punct de vedere, Dan Hăulică sporeşte apreciabil originalitatea publicisticii noastre de cultură. Dintre criticii afirmaţi în ultimii douăzeci de ani, el e poate singurul care îşi nutreşte convingerile atît cu formele unei modernităţi matur concepută, cît şi cu sursele clasice, fie greco-latine, fie folclorice pe care unii le ignoră.

Paginile lui sînt totdeauna pline de vocaţia sumelor culturale, în cadrul cărora spiritul modern colaborează inevitabil cu spiritul antic. Plecînd de la o idee a lui Klee şi ajungînd la „obiectivitatea“ lui Brâncuşi, el formulează „noul acord mai adînc, între artistul modern şi mase“ care „ne cere să depăşim unele prejudecăţi ale veacului trecut“, prejudecăţi ale unicităţii creaţiei, concepînd „arta modernă ca artă populară“. Iar altundeva, în legătură cu virtutea pedagogică a culturii eline, criticul atrage atenţia : „Uităm uneori, de altminteri, că însuşi conceptul de cultură, pe care îl mînuim mai mult descriptiv, s-a născut în Grecia cu sensul acesta activ, de transmisie educativă ; ideea educaţiei şi formarea unei umanităţi superioare erau ţinta supremă a spiritualităţii greceşti, din epoca eroică pînă la Platon“. Şi, de asemenea, cîte un eseu cercetează cînd creaţia lui Malraux sau a lui Camus, cînd pe aceea a lui Eschile.

Aşadar, de la Brâncuşi sau Klee la Platon şi de la Malraux sau Camus la Eschile, se întinde spaţiul însumărilor de

cultură, urmărite de critic. Aceasta determină bineînțeles un anumit fel de a concepe și critica pe care o practică Dan Hăulică. Fiind critic de artă și deopotrivă critic literar, putînd privi artele peste succesiunea sau simultaneitatea lor în însuși principiul care le este comun, ca și în suma de cultură care le reîntrunește apoi în istorie, el își concepe profesiunea în sprijinul mai cu seamă al unităților spirituale colective, sintetice și organiciste. „O dezvoltare spirituală de cîteva secole, în sens individualist, — scrie astfel criticul — a făcut nu o dată din critică un instrument de simplă eroziune, opus marilor elanuri constructive. Dar așa cum Cartea — pentru a folosi mai departe antiteza hugoliană (*Ceci tuera cela*: Cartea va omorî Catedrala) — trebuie să devină ea însăși asemenea Catedralei pe care a înlocuit-o, o vastă navă vibrantă, conținînd sufletul și visurile obștii, critica la rîndul ei se cere înțeleasă ca un amplu instrument, de integrare sintetică. Ne trebuie puterea coagulantă a marilor sinteze, aceea care a creat marile stiluri, de ireductibilă organicitate."

Cu astfel de aspirații intelectuale, ne aflăm de bună seamă destul de departe față de farmecul impresionist al stilului, care ne-a condus la idei atît de cuprinzătoare și la o exprimare atît de fermă, cum poate nu era de așteptat, dar cum este admirabil de văzut, fiindcă împerecherea unui stil inițialmente ca și dansant cu rigoarea și fermitatea convingerilor estetice, care compun identitatea de critic a lui Dan Hăulică, e originală, plăcută și profitabilă. Dacă ar fi să-i căutăm o rubedenie printre oamenii noștri mai vechi de idei, am zice că eseistul din *Critică și cultură* este un Mihai Ralea nesceptic, cu alte cuvinte un fin și fermecător intelectual, apt totuși să se entuziasmeze de o idee, avînd astfel în el un caz rar de luciditate care nu sterilizează și de credință care se ferește de flacăra mistuitoare a fanatismului.

Atît cît viitorul unui om tînăr se lasă a fi descifrat, el pare a rezerva conformației spirituale a lui Dan Hăulică acel credit public, care singur dă criticii dreptul să dirijeze în cultură.

Scanned with OKEN Scanner

STUDII ȘI ESEURI

Scanned with OKEN Scanner

Ediţiile critice urmăresc, după cum ştim, stabilirea unui text autentic. Cînd autorul, a cărui gîndire se creditează prin textul autentic, lasă după moarte manuscrise, descifrarea şi tipărirea lor întocmai este grija principală a editorilor. Şi numai dacă baza manuscriptă lipseşte, prima sau primele tipărituri devin baza ediţiilor următoare.

Cu *Hamlet*, ca şi cu întreaga operă shakespeariană, s-a întîmplat chiar acest fapt : manuscrisul a dispărut. Încît primele tipărituri au rămas ca singur temei al oricărei retipăriri. Dar nici acestea, din cauza numeroaselor diferenţe de text, mici şi mari, dar mai cu seamă infinit controversabile, nu dau editorilor decît prilej ca dintr-o treabă aparent simplă să facă lucrări foarte complicate.

Reducînd complicaţia la necesar, cea dintîi tipăritură a textului, un in-quarto, apare sub titlul : *The Tragicall Historie of HAMLET, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. As it hath beene diuerse timis acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London : as also in the two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and elsewhere. At London printed for N : L. and John Trundell. 1603.* (*Tragica poveste a lui Hamlet, Prinţ de Danemarca. De William Shakespeare. Aşa cum s-a jucat de mai multe ori de supuşii Înălţimii-sale în Oraşul Londrei : cum de asemenea în cele două Universităţi din Cambridge şi Oxford şi în alte părţi. Tipărită la Londra pentru N : L. şi John Trundell. 1603.*)

Hamlet se reprezenta, la apariţia volumului, de mai mulţi ani cu succes neslăbit, şi numai interesul publicului spectator, scontat şi ca public cititor, a putut sta la baza primei iniţiative editoriale. E azi stabilit că, în afară de părţi nedenaturate, acest prim text, transcris în pripă şi în mare măsură din auzite, conţine cuvinte înregistrate greşit, transcrieri din proză rea a unor bune versuri, contrageri sau rezumări ex-

peditive şi mari lipsuri din cuprinsul tragediei. E un text deci eronat, corupt şi incomplet, spunîndu-i-se de aceea mai pe scurt *„the bad in-quarto"* (*„răul, greşitul in-quarto"*).

Neajunsurile i s-au observat cu oarecare alarmă chiar de la apariţie. Şi, la nu mai mult decît un an, apare al doilea in-quarto, sub titlul plin de semnificaţia alarmei : *THE Tragicall Historie of HAMLET, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much again as it was, according to the true and perfect Coppie. AT LONDON, Printed by I.R. for N.L., and are to be sold at his shoppe under Saint Donstons Church in Fleetstreet. 1604. (Tragica poveste a lui Hamlet, Prinţ de Danemarca. De William Shakespeare. Tipărită din nou şi sporită cu aproape încă o dată cît a fost, după adevărata şi perfecta copie. La Londra, tipărită de I.R. pentru N.L., şi se află de vînzare în prăvălia sa lîngă biserica Sfîntul Dunston, în strada Flotei. 1604.)* Acestei a doua tipăriri i se spune pînă azi „in-quarto 1604".

În realitate, dintre cele şase exemplare existente, trei au apărut în ultimele luni din 1604, iar celelalte, în primele luni din 1605, cum şi sînt respectiv datate (John Dover Wilson, *Introducere* la ediţia sa critică, 1961). Faţă de primul in-quarto, al doilea, adeverind ceea ce se afirmă în titlu (*„enlarged to almost as much againe as it was"*), conţine un spor de circa o mie cinci sute de rînduri, versuri şi proză, corectează numeroase erori verbale, schimbă numele lui Corambis în Polonius, iar pe al lui Montano în Reynaldo, un gentilom anonim devenind Osric. Textul, întregit şi emendat astfel după „adevărata şi perfecta copie", de care e de presupus că însuşi Shakespeare n-a putut rămîne străin, se retipăreşte, în 1608, 1611 etc.

Dar moartea în 1616 a marelui scriitor, pe care tipărirea operei sale nu-l prea interesase nici după retragerea din teatru, trezeşte în doi foşti prieteni şi camarazi de scenă, John Heminge şi Henric Condell, datoria de a i-o tipări. Sub îngrijirea lor, la şapte ani după moartea autorului, apare, aşadar, un volum colectaneu cu titlul : *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, and Tragedies. Published according to the true original Copies, Fol. Printed at the Charges of W. Jaggard, Ed. Blount, J. Smithweeke, and W. Apsley. (Ale D-lui William Shakespeare comedii, istorii şi tragedii.*

Scanned with OKEN Scanner

Publicate după copii adevărat originale, 1623, Fol. tipărit cu cheltuielile lui W. Jaggard etc.). Volumul, căruia editorii ulterior îi zic „in-folio 1623", este dedicat fraţilor William Earl of Pembroke şi Philip Earl of Montgomery şi s-a tipărit „*only to keepe the memory of so worthy a Friend, and Fellow alive, as was our Shakespeare*" („numai spre a păstra vie amintirea unui atît de preţios prieten şi camarad, cum a fost Shakespeare al nostru").

În privinţa textului, editorii spun, în prefaţa către cititori, că aceştia, fiind mai înainte „*abus'd with diverse stolen, and surreptitious copies, maimed and deformed by the frauds and stealthes of injurious impostors*" „*înşelaţi cu diverse copii subreptice şi furate, schilodite şi deformate de fraudele şi tăinuirile necinstite ale unor impostori prejudiciabili*"), obţin acum o tipăritură, în care chiar textele fraudate sînt „*cur'd and perfect of their limbes*" („*îngrijite şi scăpate de osînda lor*").

Ediţia se retipăreşte în 1632 (cu numeroase corecţiuni, folosite de Ed. Malone), în 1664 (cu soarta de a dispărea aproape în întregime în incendiul Londrei din 1666, fiind azi de aceea mai rară decît primul in-folio) şi în 1682 (aceasta, inutilizabilă, după G. Steevens, din cauza numărului mare de erori). *Hamlet* din in-folio 1623, deşi corespunzînd aproape întocmai celui din in-quarto, 1604—1605, se deosebeşte de el prin corecţiuni normale de cuvinte şi expresii, prin greşeli de tipar proprii, prin eliminarea a circa două sute de rînduri, dar şi prin adăugirea a cîtorva zeci, deosebiri existînd de asemenea în punctuaţie şi indicaţii scenice.

Aceasta fiind situaţia primelor tipărituri, editorii de sute de ani se tot întreabă care e textul cel bun. Lăsînd deoparte intempestivul „*bad in-quarto*", adevărată „piraterie" editorială, cum i s-a spus de cu vreme, in-quarto 1604 se afirmă din titlul ca tipărit „după adevărata şi perfecta copie", întocmai cum tot din titlu in-folio 1623 se declară de asemenea ca tipărit „după adevăratele copii originale". Dacă al doilea in-quarto a putut anula cu uşurinţă pe primul, este şi el, la rîndul lui, anulat de in-folio 1623 ? Pentru o anumită perioadă din istoricul reeditărilor, se poate răspunde, dacă nu chiar afirmativ, în orice caz cu precizarea unei certe preferinţe pentru in-folio 1623.

Scanned with OKEN Scanner

Editori din secolul al XVIII-lea (Rowe, Theobald, Hanmer, Warburton, Johnson, Steevens, Pope, Capell, Malone) şi din secolul al XIX-lea (de la Boswell şi Harness pînă la Clarke şi Furness), nelipsind continuatori nici din secolul al XX-lea (Herford, Dowden, Verity, Wright, Craig, Browning ş.a.), retipăresc textul din in-folio 1623, ameliorat prin tendinţa, cronologic din ce în ce mai fermă, de a-l raporta, completîndu-l sau numai emendîndu-l, la textul din in-quarto 1604. E ceea ce editorial s-a numit *textus receptus.*

Tendinţa comparativă ajunge însă, în timpul nostru, la răsturnarea situaţiei celor două texte de bază : Dover Wilson (1934) şi M. R. Ridley (1950), spre deosebire de înaintaşi, îşi alcătuiesc ediţiile critice respective plecînd de la in-quarto 1604, pe care îl completează, îl îndreaptă sau numai îl confruntă, de regulă, cu in-folio 1623 şi, incidental, chiar cu îndelung desconsideratul in-quarto 1603. Analize de text şi împrejurări istorice duc pe primul să afirme, în cercetarea specială *The Manuscript of Shakespeare's Hamlet* (1936) (*Manuscrisul Hamlet, de Shakespeare*) că numai in-quarto 1604 a putut fi tipărit după propriul autograf al autorului, în timp ce al doilea, în *Prefaţa* ediţiei sale, se abţine de la o asemenea afirmaţie generală, indicînd încă cîteva corecţiuni şi inserţii, care, necesitînd fie un manuscris, fie o intervenţie de autor, bat la aceeaşi afirmaţie, oricît de indirect. Dar, deşi astfel dovedită, baza manuscriptă, lipsind ca document, rămîne ştiinţific abia prezumabilă. Rezultă dar că textele de maniat în vederea oricărei ediţii *Hamlet* sînt in-quarto 1604 şi in-folio 1623, întregite şi corectate unul prin altul, nu fără a le controla pe amîndouă cu in-quarto 1603. În fapt, operaţia nu s-a schimbat faţă de aceea care dusese la tradiţionalul *textus receptus* ; s-a schimbat numai punctul de plecare şi s-au schimbat, bineînţeles, editorii.

Stadiul actual al chestiunii e ilustrat prin lucrările tipice ale lui Dover Wilson şi M. R. Ridley. Acesta din urmă ţinteşte numai să stabilească, prin analize filologice comparative, textul autentic ; primul însă, pe lîngă aceasta, îşi dezvoltă lucrarea în comentarii erudite privitoare la epocă, la psihologia caracterelor, la „izvoarele" episoadelor şi expresiilor, la istoria limbii, urmărind astfel să focalizeze ideaţia shakespeariană în chiar procesul ei expresiv. E o ediţie comentată amplu şi riguros, care ar trebui să descurajeze alte iniţia-

tive. Cu toate acestea, cum însuşi Dover Wilson precizează, erudiţia necesară nu e totul ; un factor mai decisiv în privinţa diversităţii editoriale se dovedeşte a fi judecata, unită cu bunul-gust, a fiecărui nou editor. Pe de altă parte, putem adăuga, de asemenea, că ştiutele obscurităţi de text în Shakespeare, şi mai cu seamă în *Hamlet*, semnalate încă din 1679 de Dryden (*The Grounds of Criticism in Tragedy — Bazele criticii în tragedie*) : „...nu pot să neg... scăderile lui mai ales în maniera sa de a se exprima : adesea îşi obscurifică gîndul prin cuvinte şi cîteodată şi-l face ininteligibil", sînt îndemnuri de continue reinterpretări. Încît, date fiind textele de bază, azi binecunoscute şi la îndemîna oricui, dată fiind obligaţia comună de eclectism editorial şi date fiind drepturile judecăţii şi bunului-gust de a selecta expresia şi reinterpreta obscuritatea, noile iniţiative, departe de a fi descurajate, apar ca legitime şi necesare. O libertate fără îngrădiri în timp va face astfel ca piramida de studii şi ediţii, în care meditează încă tristul ei faraon, să se înalţe cît nimeni n-ar putea calcula.

Lucrarea de faţă nu urmăreşte să contribuie la înălţarea, nici cu un fir de nisip, a monumentului bibliografic existent ; şi cu atît mai puţin să reprezinte vreun adaos „ştiinţific" la cunoştinţele de pînă acum, engleze sau europene. Ea are scopul clar ca, printr-o ediţie anglo-română comentată, folosind cît mai substanţial rezultatele cercetărilor străine, să ducă mai departe la noi cunoaşterea celei mai controversate mari opere din cîte există. Ar fi fost deci cuminte din partea autorului să adopte un text critic autorizat, pe al lui Furness, care însumează rezultatele tuturor ediţiilor anterioare, pe al lui Dowden, ale cărui comentarii sînt încă folosite de editori contemporani, sau pe al lui Dover Wilson, retipărit în 1961.

Dar necumînţenia a început prin compararea analitică mai întîi a textelor de bază, apoi a ediţiilor critice existente şi, în cele din urmă, cu autorizarea acelei libertăţi a judecăţii şi bunului-gust, de care s-a vorbit, a preferinţei personale pentru unul din termenii fiecărei controverse. De la punctuaţia cîte unui fragment şi pînă la ordinea unor grupuri de versuri, de la corecţiunea erorilor de tipar şi emendarea expresiilor pînă la diferenţele privind adaosuri editoriale sau indicaţii scenice, nici un amănunt de text n-a fost admis sau respins neraţionat. Muncă inutilă, se va zice, după cum

Scanned with OKEN Scanner

şi-a zis însuşi ostenitorul, fiindcă textul obţinut astfel este numai rezultatul unui dublu eclectism condus de ideea clarităţii ; ţinînd seama de cele trei ediţii de bază, ca şi de cele mai însemnate ediţii comentate, el adoptă numeroase ameliorări textuale din in-folio 1623, ca textele vechi şi moderne, mai puţine din in-quarto 1604, devenit punct de plecare pentru ediţiile contemporane şi, ca toate la un loc, abia cîte o sugestie din in-quarto 1603.

Partea a doua, în lucrarea de faţă, este traducerea textului. Noua versiune se adaugă mai întîi bibliografic celor de pînă azi : ea vine la peste o sută cincizeci de ani de la primul contact al limbii noastre cu tragedia shakespeariană. Acest prim contact se face prin traducătorul ardelean Ion Barac. Nu este o traducere după original şi nici după vreo traducere străină a originalului ; e aducerea în româneşte a unei prelucrări germane abreviate. Despre ea vorbesc monografiştii I. Colan (*Ion Barac*, 1928, cu laude uşuratice şi erori istorico-literare) şi G. Bogdan-Duică (*Ion Barac*, 1933, cu aspre corectări ale precedentului şi tot atît de aspre observări critice pentru limba traducerii). O menţionează, de asemenea, D. Popovici (*La Littérature roumaine à l'époque des lumières*, 1945 — *Literatura română în epoca iluminismului*, cu rezerva că traducătorul a făcut-o în versuri „*à sa manière*", dar traducerea e în proză, avînd numai cîteva fragmente versificate), Ioan Massoff (*Teatrul românesc*, vol. I, 1961, cu descifrări greşite, din chirilice, ale numelor personajelor), iar dintre străini, C. S. Checkley (*Roumanian Interpretations of Hamlet — Interpretările româneşti ale lui Hamlet*, în *The Slavonic and East-European Review — Revista slavonă şi est-europeană*, vol. XXXVII, nr. 89, June 1959, cu date din monografia lui Bogdan-Duică şi concluzia că e o lucrare „de slabă valoare intrinsecă", dar respectabilă „ca efort de pionier"). Manuscrisul lui Barac, păstrat în Biblioteca Academiei R.P.R. (Ms. 209), datează probabil din primul deceniu al secolului al XIX-lea, fiind deci redactat în alfabet chirilic. Titlul este : *Amlet, Prinţul de la Dania. Tragedie în cinci perdele. După Şakeşpeer. S-au producăluit în K*(esaro)-*Krăeşcul Theatru al Kurţii.* Greşit s-ar înţelege că textul lui Barac fusese cumva reprezentat („producăluit") şi încă în „Kesaro-Krăescul teatru" din Viena ; se reprezentase prelucrarea germană, pe care

Barac o adusese în românește. Urmează apoi lista personajelor („Persoanele") : *Craiul de la Dania, Crăiasa manca lui Amlet, Amlet, Duhul tatălui lui Amlet* și celelalte, cu *Teatraliști, Curteani* și *Straja ;* dar lui Polonius i se zice *Oldenholm, Marele Vistieriu,* unui curtean — *Guldenștern,* Horațio și Marcellus sînt *Gustav* și *Bernfeld* („Offițiri"), iar Bernardo și Francisco — *Elrih* și *Franțov* („Soldați"), lipsind cu totul Fortinbras, Voltimand, Cornelius, Rosenkrantz, Osric, Gentilomul, Căpitanul, Actorii, Ambasadorii și Groparii. Prelucrarea este, așadar, de la bun început evidentă. Barac însă nu prelucrează, ci numai traduce un text german. E vorba de adaptarea lui Friedrich Ludwig Schröder, actor de meserie, care combinase personal o prelucrare anterioară a lui Franz Heufeld (aceasta după traducerea integrală a lui Christoph Martin Wieland) cu traducerea de mare succes a lui Johan Joachim Eschenburg. Tipărindu-și lucrarea la Hamburg în 1778, Schröder o joacă în toată Germania, și în 1781 la Viena (v. Bogdan-Duică, *op. cit.*, și C. S. Checkley, *art. cit.*). Traducerea lui Barac este ceea ce poate fi limba română scrisă de un ardelean între 1800 și 1810. Actele sînt, ca în epocă, „perdele", și scenele — „arătări" ; prințul Danemarcei se numește cînd *Amlet,* cînd *Hamlet* și apoi iarăși *Amlet ;* în loc de „parte, părticică" sau „bucată, bucățică" se zice cu vorba maghiară „dărab, dărăbuț" ; cîte un personaj în uimire spune „Bai !", iar pelinul este „limbricariță". Documentul lingvistic, putînd interesa în sine, nu vine în nici o atingere cu valoarea literară.

Al doilea contact al limbii noastre cu aceeași tragedie se face prin D. P. Economu. Sub titlul *Hamlet, principele Danemarcei* (1855), acesta traduce de asemenea o prelucrare străină, franceză însă de data aceasta. Textul tradus aparține lui Al. Dumas și Paul Meurice (mai mult celui din urmă, de îndată ce o ediție ulterioară e semnată numai de el), *Hamlet, Prince de Danemark,* 1848. Urmînd în timp pe Ducis, noii prelucrători francezi, sub formă de buni alexandrini, au în comun cu înaintașul lor și de asemenea cu cei germani grija principală a reprezentabilității. Ei suprimă de aceea episodul Fortinbras (lăsat în apendicele ediției), elimină pe Voltimand, Cornelius, Reynaldo și Osric, înfățișează fără vreo participare activă pe Bernardo și Francisco, prefac dragostea dintre Hamlet și Ophelia într-o pură idilă, sar peste

trimiterea lui Guildenstern şi Rosenkrantz la moartea din Anglia şi sfîrşesc, cum comandă Fantoma reapărută în final, prin triumful şi supravieţuirea lui Hamlet. D. P. Economu traduce fidel versiunea Meurice pînă la deznodămînt, unde introduce, ca din Shakespeare, dezvăluirea vinovăţiei regelui prin Laertes muribund. Limba traducerii este, în sens neologistic, francez însă, tot atît de rebarbativă ca în Barac. Făcînd lectura mult mai dificilă decît alfabetul chirilic de tranziţie în care s-a tipărit, abuzul de neologisme şi forma lor arbitrară îi anulează orice valoare literară : avem „aparinţă, învestit (îmbrăcat), poziţiune, descompus, suicid, ultragios, tempestă" etc., „fii mai alegru" — zice regele către Hamlet şi „inceste fratucid" — Hamlet către rege, în scena ultimă.

Prelucrare în felul ei este, de asemenea, traducerea lui Dragoş Protopopescu, făcută pentru Teatrul Naţional, *Hamlet*, 1923. Tradusă în metru original după textul englez, Dragoş Protopopescu o adaptează pentru scenă. Reprezentabilitatea i se pare mai necesară decît fidelitatea. De aceea, pînă în 1938, cînd o tipăreşte, traducerea lui rămîne incompletă şi oarecum mutilantă. În vederea adaptării teatrale, el abreviază, înlocuind prescurtările cu indicaţii scenice proprii, şi iniţiativa regretabilă nu-i lipseşte nici în ordinea expresiei, după cum se poate vedea din exemplele *Notelor şi comentariilor* ediţiei de faţă. Încît, deşi pregătit să dea cea mai bună traducere românească, Dragoş Protopopescu a realizat un intermediar hibrid, prelucrare şi traducere propriu-zisă în aceeaşi măsură. Cîteodată, cu toate acestea, pregătirea şi talentul, apărîndu-i în rare grupe de versuri, nu lasă nici o îndoială asupra posibilităţilor lui nefolosite.

Prima traducere românească integrală, după textul englez, în vers original şi cu remarcabilă înlesnire este *Hamlet, prinţ de Danemarca*, 1877 (retipărită în 1908 şi 1922) de Adolphe Stern. Totodată, aceasta este prima traducere făcută pe baza unui studiu nedezlipit de originalul shakespearian. Ca să-şi clarifice sensul, Stern recurge adesea la observările şi traducerea lui A. W. von Schlegel, îşi revede textul ediţiei a doua în lumina contribuţiilor lui Friedrich Gundolf (*Shakespeare in deutscher Sprache*, 1908 — *Shakespeare în limba germană*), iar pentru ediţia a treia cercetează lucrarea profesorului Leon Kellner (*Shakespeare — Wörterbuch*, 1922). C. S. Checkley (*art. cit.*) o numeşte „*the only scholarly trans-*

lation into Roumanian of the complete English text..." („singura traducere savantă în românește a textului englez complet") ; dar, în același timp, o și ține sub rigoarea de a fi respectat „blank verse"-ul („versul alb") al originalului, sub cuvînt că forma aceasta e specifică limbii engleze și că publicul român n-ar fi sensibil decît la alexandrinii francezi, al căror gust i-a fost întreținut de poeți ca Alexandrescu și Eminescu. Și e adevărat că decasilabul alb e specific literaturii engleze. Nu e în totul inexactă nici ultima afirmație. Numai că părăsirea metrului original ar fi atins grav chiar titlul de laudă, pe care Checkley însuși i-l formulează. Cît despre calitatea literară, evidentă la lectură, deși nu ferită pe alocuri de aproximări și forme de limbă română oarecum improprii, cititorul va putea singur s-o afle în numeroasele exemple de la *Note și comentarii*.

Versiunile în proză Victor Anestin (1908) și V. Demetrius (1925), deși popularizate prin „Biblioteca pentru toți" și îndelung reprezentate, răspund neîndestulător chiar unor exigențe minime. Avînd locul lor în cronologia traducerilor (Checkley nu înregistrează pe Demetrius), ele rămîn sub nivelul atins de Stern. De aceea e de menționat mai curînd traducerea manuscriptă anonimă de la Biblioteca Academiei R.P.R. (Ms. rom. 4983), asupra căreia nu s-a dat pînă acum nici o relație. Sub titlu, autorul a însemnat ca dată a lucrării „1913", iar ca *motto* : „*To be or not to be*". Pe o foaie a dosarului de ms., un funcționar al Academiei a pus înregistrarea : „Nr. 2533. Traducerea tragediei *Hamlet*. Prezentată pentru premiul „Năsturel".

Pe aceeași foaie, probabil președintele juriului de premiere a scris cu creionul „D-lui Murnu", căruia i se repartiza lucrarea ca referent. Mai jos, funcționarul bibliotecii a mai adăugat : „În secția literară — 5 iunie 1927, ședința plenară — 6 iunie 1927".

Referentul academic se vede bine a fi umblat prin traducere ; fără să fi citit manuscrisul în întregime, el propune, cu un creion sever, unele corecțiuni de cuvinte și expresii, dar nu merge cu lectura pînă la sfîrșit, hotărît să propună respingerea de la premiere, după lectura evident fragmentară. Și respingerea se află în *Analele Academiei* cu data ședinței respective. Manuscrisul conține : 1. *Notele bibliografice*, cuprinzînd informații despre data compunerii, primele tipărituri

și izvoare ; 2. *Traducerea* din engleză și în metru original, cu versuri cînd bune, cînd mai puțin bune, acestea suferind din cauza unor cuvinte regionale (ardelene) și mai cu seamă a unei convenții stilistice care trădează pe amator. Textul românesc e însă comentat abundent în josul paginilor, cu referire la editori și critici îndeosebi englezi ; 3. *Critici* rezumative sau extrase — a) engleze (Th. Hanmer, Richardson, Coleridge, Mrs. Jamesson, Campbell, Dr. Ray), b) germane (Goethe, Tieck), c) franceze (Voltaire, Hugo, Taine).

Lucrarea urmează îndeaproape și mărturisit ediția savantă, în două volume, a lui H. H. Furness (1877), dar reprezintă un efort cu totul original față de celelalte. Putem crede că dacă manuscrisul se tipărea la timp, ar fi contribuit de zeci de ani la adîncirea cunoașterii tragediei printre cititorii de la noi, autorul fiind tot atît de documentat, dacă nu chiar mai mult și mai direct, ca Adolphe Stern. Necunoscutul amator este Constantin Popescu-Azuga, fost medic și — pare-se — director al spitalului din Azuga. Numele i-a rămas pe cererea de depunere a manuscrisului spre premiere, în arhiva Academiei. *

După eliberarea țării noastre, la 23 August 1944, interesul pentru literatura universală se organizează la noi pe bazele celei mai largi concepții de culturalizare a maselor. În acest scop, se constituie o serie de colective de traducători, care încep o întinsă activitate, prin care se urmărește transpunerea în românește a capodoperelor literaturii universale.

Shakespeare avea să fie obiectul unei traduceri integrale. Mai înainte însă de începutul acestei mari opere, apare în 1948 un *Hamlet* în proză, tradus de Maria Banuș, dar în excelentă proză, trasă direct din versurile originalului : în această formă, e cea mai bună traducere românească, și de aceea, față de cele în versuri, preferabilă de reprezentat. Mai analitic și paralel cu celelalte, ea se află prezentată în *Notele și comentariile* noastre. O translație grea de prozaicitate, deși în versuri, la care se vede a fi lucrat mai multe mîini, dintre care una a umblat după înlesniri la alte traduceri, este aceea apărută în 1955 (reeditată în 1956 și 1959).

---

* Comunicat, la rugăminte, de administrația bibliotecii, prin confratele George Baiculescu, căruia îi mulțumim.

Scanned with OKEN Scanner

Pe drept cuvînt, la numai trei ani de la ultima retipărire, aceeaşi editură ajunge la traducerea Ştefan Runcu, din 1962 ; despre aceasta va fi vorba, pe exemple, la *Note şi comentarii.*

Traducerea nouă, cuprinsă în volumul de faţă, nu vine aşadar să umple vreo lacună ; şi nici n-a fost făcută cu gîndul să depăşească ce s-a realizat anterior. Dacă ar fi totuşi s-o comparăm, am spune numai, cu o judecată generală, că e altă traducere, pe care o ţinem ca mult mai rea decît cea mai bună şi mult mai bună decît cea mai rea. Dar, spunînd astfel, implicăm în comparaţie nu numai ce s-a făcut la noi. După cum se poate vedea din partea a treia, versiuni europene ne-au stat deopotrivă la îndemînă ; şi, dintr-un număr destul de apreciabil, am reţinut cîteva, de care ne-am servit în primul rînd ca să luminăm din cît mai multe părţi sensurile obscure sau dificile. Cu acelaşi scop, am controlat-o de asemenea cu ediţii critice engleze, germane şi franceze. Iar în urma dublului control prin traduceri şi ediţii comentate, am ajuns la versiunea prezentă, pe care n-o socotim totuşi definitivă. Sensurile ei, comune, diferite sau, cîteodată, chiar singulare, au fost păstrate numai pe bază de examen critic, fără a se putea spune că reflexia nu le-ar mai folosi. Că traducerea e mai bună sau mai rea decît altele, fapt sigur este că nu ideea calităţii şi a întrecerii i-a condus realizarea.

Excelenţa sau inferioritatea ei sînt valori mai curînd de derivaţie decît de concurs. De aceea, rezultatele nu-i sînt raportabile decît la dificultăţile de principiu ale oricărei traduceri. Aşa cum este, ea propune cititorilor o experienţă lingvistică. La baza ei stă, ca împrejurare generativă, experimentarea limitelor limbii române pe limitele limbii engleze. Particularităţile idiomatice ale englezei, sporite prin particularităţile stilului shakespearian, i-au provocat şi susţinut interesul, în efortul de a acoperi cu natura limbii române, mai totdeauna diferită, cîteodată lacunară şi în unele privinţe contradictorie, natura limbii engleze. Ca exemplu luat dintre cele mai simple, versul în care Ophelia plînge pe ruina spiritului lui Hamlet, amintindu-şi-l ca paragon al curţii, al armatei şi al culturii (*„The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword"*), e sigur că nu va putea fi turnat niciodată într-un singur vers românesc. Dealtfel, chiar o limbă congenră şi încă mînuită de Schlegel îşi dă, ca să-l traducă, mişcarea mai largă a trecerii în versul următor (*„Des Hof-*

Scanned with OKEN Scanner

manns Auge, des Gelehrters Zunge, / Des Kriegers Arm"). Prin monosilabismul limbii, devenită de aceea aglutinantă şi sintetică, versul englez dispune de o densitate verbală de-a dreptul inaccesibilă limbilor neolatine, polisilabice şi analitice, cum este şi limba română. Nu e deci de luat în nume de rău, pentru traducerile în aceste limbi, depăşirea numărului original de versuri. În echivalenţe neolatine, materia versului englez se subţiază inevitabil. Şi împotriva unei diluţii care poate ameninţa cu dublarea textului, traducătorul român e constrîns să vîneze în idiomul propriu cît mai multe vocabule mono şi bisilabice. Este adevărat că vînatul rar face sportul interesant şi că plăcerea aceasta nu lipseşte totdeauna ; dar de mai multe ori cuvîntul românesc cel mai frecvent este ca volum sonic de la două silabe în sus. Astfel că noua versiune, constrînsă la depăşiri necesare şi temîndu-se în acelaşi timp să nu piardă cu totul densitatea originalului, a trebuit să-şi îngăduie un plus de cîteva zeci de rînduri, versuri şi proză, faţă de cele 3871 ale textului englez. Nu zicem că limita de densificare a limbii noastre n-ar suferi concentrări mai energice încă, dar punctul acela de concentraţie s-ar pierde desigur în probabile logogrife ; şi stilul shakespearian nu are nevoie de suplimentări ale obscurităţii proprii. Nu zicem, pe de altă parte, nici că rezultatul obţinut este exclusiv al concentrării expresiei : aceasta ar însemna să trecem cu uşurinţă peste beneficiile simplificării textului. Căci sînt în ţesătura limbii engleze, sub formă de cuvinte, sintagme sau metafore, unele experienţe de viaţă colectivă în totul străine de acelea care au constituit ţesătura limbii române. Observăm astfel în limba engleză imagini sau reprezentări nautico-maritime, confesionale — catolice şi protestante —, cinegetico-sportive şi cavalereşti, feudalo-curtene şi cultural-artistice, cărora limba română le răspunde cu imagini agro-pastorale, confesional-ortodoxe, patriarhale, rurale şi folclorice. Încît pentru figuraţia complexă susţinută în engleză de „*card*" („busolă" sau „hartă" de navigator), de „*wreck*" („naufragiu"), de „*grace*" („izbăvire, iertare"), „*to check*" („a-şi devia zborul principal la prăzi secundare", cu privire la şoimii din lănţucul vînătorilor feudali) şi multe altele, simplificarea textului original este tot atît de inevitabilă ca şi depăşirea numerică. La particularităţile idiomatice, abia

Scanned with OKEN Scanner

sugerate aici, se adaugă particularităţile stilului shakespearian. E vorba de conduita stilistică a exprimării în dublete şi triplete sinonimice, de pletora verbală, care a creat impresia de aşa-zisă redundanţă ; e acea densitate metaforică sau suprapunere de imagini care ţin de o viziune uriaş barocă ; e obscuritatea lexicală şi, mai deseori, sintactică ; iar în sfîrşit — dacă se poate zice în sfîrşit — e seria jocurilor de cuvinte care se interzic în total nu numai limbii române. De aceea interesul de experienţă lingvistică devine copleşitor în traducere şi tot de aceea orice versiune necomentată din Shakespeare poate părea o îndrăzneală fără seamăn.

Partea a treia conţine prin urmare *Note şi comentarii.* Materialul critic se referă la cîte un asterisc, cu care s-a însemnat sfîrşitul rîndurilor chestionabile din textul englez. Asteriscul indică explicaţii pentru cîte un cuvînt, cîte o expresie, cîte un rînd întreg sau chiar un grup de rînduri. Cum traducerea a fost nevoită deseori să simplifice, notele şi comentariile au în primul rînd rostul să suplinească prin adaosuri filologice, stilistice şi istorice ceea ce s-a simplificat. Ele reproduc deseori integral rîndurile comentate. Aceasta ajută să fie citite independent de textul propriu-zis, dar mai cu seamă, prin parantezul cu traducerea „literală", înlesnesc să se aprecieze distanţa de la literalitate la versiunea literară. Pe de altă parte, în vederea aceleiaşi uşurări a lecturii şi a clarităţii, am ferit notele de abrevieri şi semne editoriale, care dau lucrărilor ştiinţifice de acest fel aparenţe algebrice. Sînt cazuri cînd ştiinţa cîştigă, scuturîndu-se de tehnicitate. Astfel, în afară de libertatea editorului de a diferi în unele interpretări, totalul gloselor e redactat pe baza a cinci ediţii ştiinţifice engleze. Consultate direct, ediţiile Harness (1830), H. H. Furness (1877), A. W. Verity (1904 şi 1913), John Dover Wilson (1934 şi 1961) şi M. R. Riedley (1950) au pus însă la dispoziţia editorului român materialele proprii tuturor lucrărilor de aceeaşi natură, care nu i-au stat la îndemînă. Pe lîngă acestea, unele traduceri europene, însoţite de aparat critic, cum sînt Schlegel — L. L. Schücking (1941 şi 1961), Pierre Messiaen (1949), H. Fluchère (1959) şi M. M. Morozov (ed. R. M. Samarin, 1954), i-au servit scopul în măsuri variate.

Şi, de cîte ori a cerut nevoia, interpretarea s-a sprijinit sau a venit de-a dreptul din studii speciale, citate cu nume

Scanned with OKEN Scanner

de autor, titlu şi ani de apariţie. Şi totuşi, *Notele şi comentariile* indică numai vag numărul specialiştilor folosiţi în redactare, şi cu atît mai vag pe al celor dintr-o cauză sau alta, nefolosiţi sau numai nenumiţi. Dar tipul lucrării, aşa cum transpare el din relaţia organică a celor trei părţi, îşi are identitatea lui. Cu modestia la care sfătuieşte ştiinţa şi iubirea de lucru întreprins, tipul ediţiei se hrăneşte din mai toată literatura critică a specialităţii, fiind în acelaşi timp ceea ce este ; triplu efort de editor, translator şi comentator. Ediţii bilingve, alcătuite ştiinţific, sînt destule în principalele culturi europene. Îndeosebi, nu poate fi trecută cu vederea ediţia anglo-germană a profesorului Schücking, binecunoscut shakespearolog : traducerea însă, numai revizuită pe alocuri, este a lui Schlegel. Încît o ediţie al cărei autor să-şi fi dat silinţa de a stabili un text, de a-l traduce şi de a-l comenta noi n-am avut încă norocul să cunoaştem.

În acelaşi timp, lucrarea de faţă îşi sporeşte identitatea printr-un adaos propriu. E vorba de numeroasele dificultăţi textuale, a căror rezolvare variază sau coincide în diversele traduceri. Ele sînt, după însemnătate, urmărite prin interpretări pe textul original, dar mai totdeauna şi prin juxtapunerea stăruitoare a feluritelor rezolvări date traducerii acestor cazuri dificile. Mînuind în acest scop cîteva ediţii germane Schlegel (una confruntată cu variantele manuscrise de Michael Bernays, alta revizuită de Fr. Gundolf şi două revizuite din nou de Schücking), alegînd din numeroasele traduceri franceze pe a lui André Gide din ediţia Fluchère şi pe aceea a belgianului Messiaen, putînd întrebuinţa de asemenea două ruseşti — Morozov şi Pasternak *, iar dintre cele româneşti, patru, — Adolph Stern, Dragoş Protopopescu, Maria Banuş — Vera Călin şi Ştefan Runcu —, autorul a putut exprima scurte judecăţi de valoare asupra fiecăreia în parte, dar mai cu seamă şi totodată le-a dispus parataxic, înlesnindu-şi astfel concluziile de literatură comparată. Ultima concluzie a prezentării lor *a fronte* nu e chiar nouă : Schlegel rămîne încă, prin congeneritatea limbii germane faţă de engleză şi deopotrivă prin talent propriu, cel mai de seamă traducător al lui

---

* Pentru traducerea textelor ruse din M. M. Morozov, R. M. Samarin şi B. Pasternak am avut nepreţuita colaborare a Elenei G. Zane, căreia îi mulţumim.

Scanned with OKEN Scanner

Hamlet. În orice caz, compararea traducerilor se face întîiaşi dată la noi şi oriunde.

Dar, repetăm, caracteristicile lucrărilor, fie în stabilirea textului original, fie în traducere, în comentarii, în compararea soluţiilor la dificultăţi sau în felul simplu şi mai ales neconvenţional de prezentare, sînt comandate de rostul ei, nescăpat niciodată din vedere, de a populariza la nivel propriu o mare operă universală printre numeroşi noi cititori români. Semnalarea eventualelor scăpări din vedere sau chiar greşeli e aşteptată de aceea cu recunoştinţă ca o colaborare la atingerea scopului.

În acest sens, dacă *Hamlet* poate deveni componentă reală a noii conştiinţe artistice româneşti, meritul nu este al eforturilor de autor. Rezultatul lor ar fi zăcut în stearpă ineficienţă. Căci de douăzeci de ani cultura română s-a dezvoltat şi se dezvoltă încă sub auspiciile culturalizării maselor ; şi unul din mijloacele de realizare ale acestei generoase politici a fost de la început şi continuă să fie organizarea interesului public pentru literatura universală. Astfel, biblioteci de traduceri din toate marile opere ale umanităţii s-au constituit sub ochii noştri şi reprezintă azi ca factor spiritual ceea ce niciodată n-a putut reprezenta la noi iniţiativa particulară şi cu atît mai puţin iniţiativa statului burghez. Cum *Hamlet* este o operă universală, negolită încă de sensuri actuale, lucrarea noastră îşi va găsi deci locul în aceste vii biblioteci, fără de care ar fi de neînţeles. Neputînd fi nici întreprinsă şi nici tipărită în afara concepţiei democrat-populare a culturii române, autorul ei simte de aceea mai mare satisfacţie de a fi răspuns după măsura lui fecundei orientări politice şi e cu mult mai mulţumit că se vede adînc îndatorat decît că se ştie autor.

II

IZVOARELE OPEREI. Cronică sîngeroasă a vieţii de palat, *Hamlet* este o tragedie endogamică ; tragedia se încheie cu stingerea unei dinastii pe maldărul de cadavre, în care oameni răi şi oameni buni zac, fără deosebire, unii peste

Scanned with OKEN Scanner

alţii. Cauza fatală, luxurioasa Gertruda, suverană copărtaşă la tronul danez şi deci soţie a regelui Hamlet, cu care are ca fecior de vîrstă studenţească pe prinţul Hamlet, alunecă la dragostea adulteră şi încă incestuoasă a cumnatului Claudius, care îşi ucide fratele, urmîndu-i la tron şi soţie. Împrejurările extraordinare aduc de la studii pe tînărul Hamlet : văzîndu-se fără părinte, fără mamă şi fără coroană, la care, deşi tradiţional electivă, aspiră cu firească legimitate, el simulează nebunia, ca să se poată ascunde şi răzbuna în timp. Chiar numele de Hamlet nu înseamnă altceva ; fiind compus, după cum se ştie de la Israel Gollancz ş.a., dintr-un nume de botez scandinav *Anle* şi porecla *Odi,* adică „viteazul" şi apoi „nebunul", el însemna pentru Hamlet-tatăl „Anle-viteazul", iar pentru Hamlet-fiul „Anle-nebunul". Dar răzbunarea, deşi obiectiv posibilă, nu va fi act de voinţă al sufletului său ultragiat ; amînarea gestului justiţiar, fie din scrupule de conştiinţă excesive, fie din deficienţa energiei (ceea ce în primul caz ar fi semn de idealism moral, iar în al doilea de şubrezirea vitalităţii prin reflecţie filozofică prelungită), originează o serie de situaţii tragice, a căror mişcare prăvăleşte cu îndreptăţire în catastrofa finală pe Gertruda, pe Claudius şi pe Hamlet însuşi.

Endogamia, deci disputa în jurul unei femei din aceeaşi familie, dacă nu din acelaşi sînge, setea de răzbunare, precum şi asumarea iresponsabilităţii ca mască a maşinaţiunilor răzbunării sînt elemente tragice bine cunoscute. Ele au o vechime milenară ; istoria le-a semnalat cînd împreună, cînd separat, fără să se poată urmări trecerea lor dintr-o cultură în alta. Situaţii oarecum paralele se află într-o legendă iraniană de Kaikhosraw (O. L. Jiriezek, *Hamlet în Iran,* în *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde,* 1900, B. X. autor mai întîi al lucrării *Amlethsage auf Island,* 1896), în biografia lui David la evrei (Saxo Grammaticus, *Historia Danica,* şi, între alţii, John Dover Wilson, *Introduction* la ed. crit. *Hamlet,* 1961), în istoria neamului atrid la greci (Gilbert Murray, *Hamlet and Orestis,* 1914 ; Ernest Jones, *Essays in Applied Psycho-Analysis,* 1923 şi *Hamlet and Oedipus,* 1949), în povestea lui Junius Brutus la romani (Saxo Grammaticus, *op. cit.,* Dover Wilson, *op. cit.,* ş.a.), în viaţa lui Iuda Iscariotul şi a sf. Grigorie la creştini (Ernest Jones,

Scanned with OKEN Scanner

op. cit.), ca și în cețurile Nordului european la danezi, cum saga sau eddele norvego-islandice, dar precreștine în referința lor, ni le povestesc.

Afirmația că în edde am avea o variantă „scoborîtă" din vechea legendă iraniană (și deci „trecută" mai întîi în lumea ebraică, greacă, romană și creștină) pare însă chestionabilă. Raportul strict istoric nefiind dovedit pînă azi și părînd îndoielnic a se dovedi cîndva, împrejurarea impune altă explicație. Rămînînd greu de admis ca situațiile de endogamie, răzbunare și alienație simulată să fi călătorit firesc peste adevărate abisuri istorice, mai plauzibilă apare explicația antropologică : sufletul omului, pe orice latitudine și indiferent de mileniu, ia unele atitudini statornice, care ne informează despre mărginirea naturii lui. Ideea de lanț al acestor ipostaze fundamentale, între care nu lucrează cauza istorică, cum logica noastră e făcută să creadă, poate fi pură iluzie. Explicația prin limitele conștiinței umane ni se confirmă dealtfel cu unele situații de viață ale epocii elizabetane, pe care Shakespeare sau autorul primului *Hamlet* le vor fi cunoscut mai nainte de a cunoaște „izvoarele" literare.

În adevăr, cîteva date anecdotice ale tragediei pot fi identificate cu ușurință în cel puțin două cazuri de epocă celebre. E vorba de viața domestică a Mariei Stuart și, contemporan, de aceeași viață a văduvei cavalerului de Essex. Vremea vuia de dubla cronică infamă a Curții scoțiene și a familiei Essex. Este adevărat că la sfîrșitul domniei Elizabetei I, care coincide cu sfîrșitul secolului, puțin timp mai rămînea lumii „înalte" să reprobe chiar crime capitale. Această lume devenise, în parte, insensibilă la atîta sînge omenesc cît se va vărsa în epocă, fiind îndeosebi cu totul absorbită de patru mari controverse ale timpului. Atenția unanimă se angajase mai întîi în lupta pentru puterea politică, pe care o exacerbase pînă la indisponibilizarea spiritelor iminenta succesiune la tronul Angliei. Conflictul politic pe succesiune se complicase totodată cu disputa confesional-religioasă dintre reformiști și catolici, cu aceea socială dintre burghezia pe cale de constituire și feudalitatea occidentală, precum și cu aceea de ordin spiritual și artistic dintre Renaștere și Ev Mediu.

Iar dacă succesiunea la tron era controversa principală în dezbaterea *momentului*, principală în dezbaterea *istoriei* fiind lupta burgheziei cu feudalitatea și a spiritului renascentist cu

Scanned with OKEN Scanner

tradiția medievală, Maria Stuart și contele de Essex, amîndoi succesori posibili, veneau inevitabil în discuția publică, atît ca factori ai celei mai arzătoare dispute, cît și ca personaje de cronică intimă. Maria Stuart, după scurt timp de soție a lui Francisc II și de regină a Franței, se înapoiase și se căsătorise cu contele Darnley, un Stuart el însuși, care devenea prin aceasta rege al Scoției sub numele de Henric, ucis însă repede și misterios de o conjurație nobiliară în frunte cu Bothwell, pe care regina, din nou văduvă, îl primește ca soț. De asemenea, cavalerul de Essex fusese otrăvit, cum se știa public, de Robert Dudley, cavaler de Leicester, pe care întocmai, fără nici o reținere, văduva și-l făcuse soț. Fuseseră Maria Stuart și văduva de Essex ele însele complice în uciderea bărbaților proprii ? Li s-a susținut cînd amestecul, cînd neamestecul ; adevărul este că nu se poate ști clar, cum nu se știe dacă Gertruda, în *Hamlet*, a participat sau nu sub vreo formă la uciderea primului soț de către al doilea.

Din paralelismul cronicii de epocă cu tragedia shakespeariană lipsește numai relația endogamică, dar lipsa se acoperă cu un alt element de simetrie, mult mai însemnat. Maria Stuart și văduva de Essex rămăseseră din căsătoria cu soții uciși mame a cîte unui fiu, prima avînd pe Iacob, viitorul James VI, rege al Scoției și, după moartea Elizabetei, James I al Angliei, iar a doua, pe Robert Devereux, conte de Essex, favorit și victimă a Elizabetei. În amîndouă cazurile, identitatea situației lor matrimoniale cu a Gertrudei, care se mărită cu ucigașul primului bărbat, avînd însă de la soțul ucis pe prințul Hamlet, este izbitoare. Nu mai puțin conspicuă este relația de comportament și psihologie dintre fiul Mariei Stuart și cel al văduvei de Essex, de o parte, și fiul Gertrudei, de alta. Gustul artelor, al studiului și reclu-ziunii melancolice fac din Iacob Stuart, Robert Devereux și Hamlet o trinitate a meditației solitare. Unii cercetători au susținut atît de analitic paralelizarea personajelor istoriei cu ale tragediei (Lilian Winstanley, *Hamlet and the Scottish Succession*, 1921 și Allen Percy, *De Vere as Shakespeare*, 1932), încît ficțiunea shakespeariană le-a putut părea un fel de cronică figurativă. După Allen Percy, *Hamlet* n-ar fi numai „interpretarea alegorică a omorului lui Darnley, Regina și Claudius fiind luați ca Regina Mary a scoților și Bothwell" sau ca „Margery, mamă a lui de Vere, contesă de

Scanned with OKEN Scanner

Oxford, şi Charles Tyrell, al doilea soţ al ei", dar chiar personaje secundare, Horatio şi Francisco, n-ar fi decît Horatio de Vere şi Francisc de Vere, „verii preferaţi ai contelui de Oxford", iar Fantoma — „al 16-lea Cavaler de Oxford, care a murit în 1562". Cercetătorii aceştia ajung uneori la controverse de identificare. Nu-i vom urma pe acest drum, deşi raporturile stabilite de ei sînt cîteodată mai mult decît sugestive. Reţinem numai situaţia domestică: e un fapt a cărui neregularitate senzaţională, declarată în viaţa de familie a reginei Scoţiei, ca şi la curtea reginei Angliei, umplea conştiinţa timpului. O carte contemporană povestea dealtfel pe larg de firescul dublu matrimoniu al Mariei Stuart (Georgius Buchananus, *Rerum Scotticarum Historia,* 1582), astfel că ceea ce este fundamental în anecdota tragediei se afla ca situaţie de viaţă în preocuparea epocii. Este de admis aşadar ca ideea tragediei să se fi înfiripat mai întîi din împrejurări de viaţă reală şi contemporană. Cronica social-politică nu poate fi trecută cu vederea: s-ar ignora valoarea primului „izvor", care a ţinut treaz încontinuu interesul pentru „izvoarele" propriu-zise, textuale.

Dintre acestea, textul dintîi, căruia critica germană i-a spus *Ur-Hamlet,* iar cea franceză *Pre-Hamlet,* se reprezenta probabil încă din 1589, dacă nu de mai înainte. Thomas Nashe îl menţiona polemic în prefaţa (*Epistle to the Gasstlement Students of Both Universities*) romanului *Menaphon* de Robert Greene. Pe cine anume ţinteşte polemistul, nu e prea clar. Dar e vorba, în orice caz, de dramatiştii improvizaţi care, fără o bună cunoaştere a limbii latine („*...could scarcely Latinize their nack verse*"), imitau traduceri din Seneca, fiind oricînd în stare să procure amatorilor „Hamleţi întregi" sau „cîte un braţ de tirade tragice" („*whole Hamlets, I should say handfuls of Tragicall speeches*").

Cititorii, cărora li se putea vorbi astfel, cunoşteau deci din 1589, şi poate chiar de mai înainte, pe un imitator al lui Seneca, autor totodată şi al unei tragedii *Hamlet* cu solilocvii sfîşietoare. Cine era dramatistul vizat? Mai toţi criticii chestiunii, întemeindu-se pe un joc de cuvinte favorizat de aluzia „*the Kid in Esop*" („Iedul lui Esop") din alte rînduri ale prefeţei, cred că autorul nu putea fi decît Thomas Kyd, mai cu seamă că el era binecunoscut prin fioroasa *The Spanish Tragedy* (1587), iar calamburul patronimic n-avea nici

Scanned with OKEN Scanner

un rost dacă cititorii n-ar fi știut pe Kyd autor și al acelui prim *Hamlet* la care se referă Nashe.

Dar titlul aceleiași opere s-a mai aflat în registrul teatral zilnic (*Diary*) al unui Philip Henslowe, care îi consemna intrarea pe ziua de 11 iunie 1594 la teatrul Newington Butts. Interesul înregistrării stă în numele teatrului, pe scena căruia jucau cu rîndul în acel timp trupa lui Butts și trupa lordului-șambelan, din care făcea parte Shakespeare. Că *Hamletul* lui Thomas Kyd aparținea repertoriului trupei Shakespeare e deci neîndoielnic ; caracterul de spectacol terific i se precizează, mai concret decît se știa de la Nashe, în *Wits miserie and the Worlds madnese, discovering the Devils incarnate of this Age* (1596) de Th. Lodge. Ca să descrie un personaj de epocă, Lodge arată că *„looks as pale as the visard of y Ghost which cried so miserably at y theator, like an oisterwife,* Hamlet, revenge" („arată tot așa de palid ca obrazul strigoiului care răcnea atît de jalnic la Teatru, ca o precupeață de stridii : *Hamlet, răzbunare*"). Tragedia lui Kyd conținea prin urmare o stafie și retorica răzbunării.

Și mai putem ști încă ceva. Către sfîrșitul ultimului deceniu al secolului XVI și la începutul secolului următor, o trupă de actori englezi dusese în Germania traducerea unei tragedii numite *Der Bestrafte Brudenmord oder Prinz Hamlet Aus Daenmark* (*Fratricidul pedepsit sau Prințul Hamlet din Danemarca*) ; păstrată într-o formă ulterioară din 1710, piesa se reprezentase sigur la Dresda încă din 1826 și, după cum s-a mai afirmat, la Danzig în a doua decadă a secolului (v., pentru datele și textul ei, H. H. Furness, *Hamlet*, ed. crit., vol. II, 1877). S-a putut crede prin urmare că traducerea este prima versiune germană a operei lui Shakespeare. Datele arătate ca și, îndeosebi, dezvoltarea anecdotei prin anumite episoduri confirmă aceasta. Dar există și deosebiri. Textul păstrat diferă mai întîi de textul Shakespeare prin existența Prologului, cu care se deschide ; diferă prin violența scenelor și patosul neconvingător al declamației ; și diferă în sfîrșit prin numele lui Polonius căruia i se spune Corambus. Cum ultima diferență coincide cu aceea semnalabilă de asemenea între prima și a doua ediție din *Hamletul* shakespearian (a doua : *Polonius*, dar întîia *Carambis*, v. *Prefața* ediției prezente), urmează că traducerea germană s-a făcut după textul shake-

Scanned with OKEN Scanner

spearian cel mai crud, text anterior ediţiei prime din 1603, care n-are prolog. Că a existat un *Pre-Hamlet,* probabil de Thomas Kyd, alcătuit pe baza endogamiei între fraţi şi a răzbunării de la nepot la unchi, de falsă declamaţie, cu o stafie cumplită, tragedia deschizîndu-se cu un prolog ca *The Spanish Tragedy* a aceluiaşi Kyd, faptul pare cert ; şi tot atît de corect este să se creadă că Shakespeare, făcînd parte din trupa care o reprezenta, împins de succesul public şi geniul propriu, a revăzut-o succesiv din 1594—1596 pînă în ajunul tipăririi *Hamletului* propriu din 1603, ajungînd provizoriu la versiunea trecută în *Der Bestrafte Brudermord.* Toate acestea pun în lumină situaţia de prim izvor textual pe care piesa lui Kyd a avut-o pentru Shakespeare.

S-a mai afirmat că ideea de „teatru în teatru", prin care Hamlet urmăreşte să facă pe regele-unchi a-şi trăda crima, ca şi amînarea nelegitimă a unei răzbunări atît de legitime, ceea ce dă tragediei lungimi necunoscute celorlalte piese shakespeariene, ar proveni din *The Spanish Tragedy.* Fiind adevărat că această foarte populară tragedie a lui Kyd, mai pe gustul epocii decît oricare alta, conţinea atît artificiul „teatrului în teatru", cît şi tergiversarea eroului cu sine asupra răzbunării, valoarea ei de izvor unic nu este totuşi, după cum se va vedea, mai puţin contestabilă. Un fapt biografic pentru primul element (v. *infra,* p. 302) şi altul textual (v. *infra,* p. 299), pentru al doilea îi dispută această valoare.

De cu totul altă însemnătate, în ordinea izvoarelor textuale, pare *The Historie of Hamblet,* apărută la Londra în 1608. Povestea se desfăşoară în opt capitole cu subtitluri analitice, în stilul vremii : *„cap. I.* Cum Horvendil şi Fengon fură puşi guvernatori ai provinciei Ditmarsa, şi cum Horvendil se însură cu Gerutha, fiica lui Roderick, regele cel mare (*«the chief King»*) al Danemarcei, şi cu care ea avu pe Hamblet ; şi cum după această însurătoare fratele său Fengon îl ucise mişeleşte şi se însură el cu soţia fratelui ; şi ce a mai urmat. *Cap. II.* Cum Hamblet se prefăcu nebun, ca să scape de asuprirea unchiului şi cum fu momit cu o femeie (prin uneltirile lui unchi-său), care prin asta gîndea să sape (*«undermine»*) pe Prinţ, şi să afle prin astfel de mijloace dacă el se preface că e nebun ori nu ; şi cum Hamblet nu vru în nici un chip să fie adus a se înţelege cu ea ; şi ce a mai urmat.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. III. Cum Fengon, unchiul lui Hamblet, încercînd a doua oară să-i dea pe faţă nebunia cea neadevărată (*«His politick madness»*), împinse pe unul din sfetnicii lui să pătrunză pe furiş în iatacul reginei după o perdea, ca să audă ce îşi vorbesc Hamblet şi Regina ; şi cum Hamblet îl omorî (pe acesta), şi scăpă teafăr din acea primejdie ; şi ce a mai urmat. *Cap. IV.* Cum a treia oară Fengon unelti să trimită pe Hamblet la regele Engliterei, cu înscrisuri tainice ca acesta să-l omoare ; şi cum Hamblet, pe cînd însoţitorii lui dormeau, citi înscrisurile şi cum în locul lor făcu altele, spunînd ca regele Engliterei să omoare pe cei doi trimişi şi să-şi mărite fata cu Hamblet, ceea ce se şi făcu ; şi cum Hamblet scăpă teafăr din Englitera ; şi ce a mai urmat. *Cap. V.* Cum Hamblet, scăpînd teafăr din Englitera, sosi în Danemarca chiar în ziua cînd danii îi sărbătoreau înmormîntarea — crezîndu-l a fi murit în Englitera ; şi cum îşi răzbună uciderea lui tătînă-său asupra unchiului şi a celorlalţi curteni ; şi ce a mai urmat. *Cap. VI.* Hamblet, omorîndu-şi unchiul, şi arzîndu-i palatul, făcu o vorbire către dani, ca să le arate ce a făcut el ; şi cum ei l-au pus rege al Danemarcei". Ultimele două capitole („*Cap. VII.* Cum Hamblet, după încoronarea lui, se duse în Englitera ; şi cum regele Engliterei vru tainic să-l ucidă, şi cum el omorî pe regele Engliterei, şi cum se întoarse din nou în Danemarca, venind cu două soţii ; şi ce a mai urmat. *Cap. VIII.* Cum Hamblet, aflîndu-se în Danemarca, fu atacat de Wiglerus, unchiu-său, şi după ce fu viclenit de soţia din urmă, numită Ermetruda, fu răpus : după a cărui moarte ea se mărită cu vrăjmaşul lui, Wiglerus), fiind cu totul divergente faţă de ceea ce ne interesează, ies din discuţie. Pînă la ele însă, povestirea conţine toată lemnăria anecdotică din *Hamlet*. De aceea s-a şi crezut un timp că *The Hystorie of Hamblet*, deşi păstrată într-o tipăritură numai din 1608, va fi fost de fapt mai veche, cel puţin din ultimul, dacă nu chiar penultimul deceniu al secolului XVI, dar se va fi pierdut.

Conjectura sprijinea astfel, nu fără credibilitate, ideea de izvor principal. E părerea lui Capell, care, stabilind paralelismul de situaţii între ele, se adoptă în general de critica engleză. Tot el, în ediţia sa critică, arată că povestirea, pe care o înfăţişase între alte tipărituri din timpul vieţii lui Shakespeare, e ca o traducere aproape literală după *Histoires*

Scanned with OKEN Scanner

Tragiques (1570) de François de Belleforest. În adevăr, un Belleforest tipărise la Paris, între 1564 şi 1582, o serie de tomuri, cuprinzînd „istorii" traduse în mare parte din italianul Bandello. În tomul V, „povestirea a treia" poartă chiar titlul : *Avec quelle ruse, Amleth, qui depuis fut roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon, son frère, et autre occurrence de son histoire* (*Cu ce vicleşug, Amleth, care apoi fu rege în Danemarca, răzbună moartea tatălui său Horwendill, răpus de Fengon, fratele lui, şi altă întîmplare a vieţii sale*). Ce putea fi mai firesc decît ca traducerea engleză să se fi făcut la cîţiva ani după apariţia tomului respectiv de la Paris ? Fiind anterioară tragediei shakespeariene, ea putuse servi prin urmare ca izvor. Şi Capell conchidea : „Pentru oamenii obişnuiţi cu asemenea lucruri, nu poate fi nici o îndoială că traducerea nu e cu mult mai tînără decît originalul francez", iar „că Shakespeare şi-a luat piesa din ea, poate fi de asemeni foarte mică îndoială". Concluzia lui Capell pare azi destul de şubredă : nici zisul „original francez" nu era un text original, ci de asemeni unul tradus. Textul-izvor se chema *Historia Danica*, operă a călugărului Saxo Grammaticus, care în pragul secolului al XIII-lea (1180—1208) povestise în latineşte vechea legendă islandeză. Theobald, dînd chiar un scurt rezumat, se şi referise la scrierea călugărului ca la izvorul tragediei, încă din 1733. Totuşi afirmaţia lui Capell, după care Shakespeare folosise *The Histoire of Hamblet*, într-o ediţie azi dispărută, avea să prevaleze în critica engleză pînă către ultimul sfert al secolului al XIX-lea.

Critica germană însă, prin Karls Elze, observă ciudăţenia că, din numeroasele povestiri ale lui Belleforest, nu s-a tradus în englezeşte decît naraţiunea cu Hamlet. Şi Elze, comparînd analitic textele englez, francez şi latin, descoperă diferenţe semnificative : în timp ce traducerea engleză menţionează ca loc de ascunziş pentru curteanul-spion, trimis să asculte convorbirea dintre Hamlet şi Regina-mamă, „o perdea", care se află, de asemenea, în Shakespeare, spunîndu-i-se tot „*hangings*" sau „*arras*", traducerea franceză ca şi originalul latin ascund pe spion sub „salteaua" sau „cuvertura" patului („*laudier-loudier*") la Belleforest şi „stramentum" la Saxo Grammaticus) ; şi tot astfel Shakespeare şi traducătorul englez pun în gura lui Hamlet aceleaşi cuvinte („Un şobolan ! un şobo-

Scanned with OKEN Scanner

lan !") ca să justifice străpungerea curteanului zelos prin perdea, în timp ce la Belleforest şi Saxo prinţul sare pe saltea, omoară pe nenorocit, îl toacă şi-l dă la porci, fără nici un cuvînt. Cum este greu de admis ca modificarea situaţiei să se datorească mediocrului traducător, rezultă că nu tragedia şi-a luat anecdota din traducere, ci traducerea a fost în orice caz influenţată de tragedie (dacă nu cumva ea a şi fost pe de-a-ntregul întreprinsă cu ascunse scopuri polemice). Oricum, fapt este că ideea anterităţii tragediei faţă de traducere a fost preluată de la Elze de mai toţi shakespearologii englezi de la H. H. Furness pînă la John Dover Wilson, contemporanul nostru.

Au rămas aşadar ca izvoare probabile numai Belleforest şi Saxo. Opinia generală înclină pentru Belleforest. Dar Dover Wilson, urmînd pe Theobald, ne încredinţează de preponderenţa izvorului latin (v. *Introd.* la *ed. cit.*). Eminentul critic şi editor izolează pentru aceasta din Saxo o serie întreagă de situaţii : „împreunarea omorului nefiresc cu incestul" ; „nebunia nătîngă şi grotească", starea de „pronunţată letargie", totuşi, „nemăsurata chibzuinţă" a nebuniei şi prostraţiei lui Amleth ; „femeia încîntătoare", o prietenă din copilărie, trimisă să-l ispitească, primejdie de care îl fereşte înştiinţarea unui „prieten credincios" ; curteanul „înzestrat mai mult cu îndrăzneală decît cu judecată" care îl spionează de sub saltea în iatacul Reginei ; convorbirea teribilă cu aceasta, pe care o numeşte „cea mai infamă dintre muieri", „desfrînată ca o curvă" şi fără raţiune ca „sălbaticele fiare" ; îndemnul următor, dat mamă-si, de a nu-şi plînge necuminţenia, ci „căinţa din suflet", „despicarea în două a inimii ei" şi îndrumarea pe „calea virtuţii" ; apoi trimiterea lui Amleth în Anglia, cei doi însoţitori, „scrisoarea săpată în lemn", prin care se poruncea uciderea lui, descoperirea scrisorii, radierea literelor şi crestarea altora, prin care însoţitorii urmau să fie ucişi, semnarea în fals a Regelui, spînzurarea însoţitorilor neleali, onorurile regelui Angliei pentru Amleth, care îi devine ginere, înapoierea în ţară, beţia de la palat, incendierea Curţii şi uciderea regelui cu propria-i spadă, pe care Amleth o foloseşte în locul alei sale, fiindcă duşmanii bănuindu-i intenţia, i-o încuiaseră în teacă. „Pe lîngă caracterul eroului, toate elementele lui *Hamlet* se află aci în germen : fratricid, incest, umor sar-

Scanned with OKEN Scanner

castic, Ophelia, Horatio, Polonius, Rosencrantz şi Guildenstern, călătoria în Anglia, prefacerea scrisorii şi sigiliul fals, chiar plăcerea de băutură a unchiului şi schimbul săbiilor din ultima scenă. Faptul cel mai izbitor dintre toate este lunga vorbire a lui Amleth către mamă-sa în odaia ei de culcare, vorbire care ne dă nucleul nu numai al vorbelor-pumnale, cu care a despicat în două inima Gertrudei, dar şi a primului său monolog. Şi deşi Amleth este ca persoană foarte diferit de Hamlet, putem găsi însă o sugestie despre melancolia şi inacţiunea celui din urmă în *letargia* asumată de prototipul lui. În adevăr, cuvintele lui Saxo, *Quicquid opere exhibuit profundam redobelat inertiam* puteau prea bine servi ca moto pentru piesa lui Shakespeare." Dar Dover Wilson nu trece cu vederea însemnătatea traducerii lui Belleforest. Acesta, luînd şi oarecum dezvoltînd povestea din Saxo, accentuase „copleşitoarea melancolie a lui Amleth", adăugase situaţia că adulterul cu fratele soţului avusese loc înainte de suprimarea acestuia şi, totodată, făcuse din Amleth şi femeia „încîntătoare", trimisă să-l ispitească, cunoscuta pereche de îndrăgostiţi. Shakespeare, după cum se ştie, avea să preia adaosurile lui Belleforest. Cum însă tragedia amplifică din Saxo atît prezentarea prototipului lui Polonius („*praesomptione quam solertia abundantior*"), cît şi a prototipului Gertrudei („*lacerata mater*"), trăsături de caracter despre care nu se face menţiunea în Belleforest, concluzia lui Dover Wilson, pe deplin convingătoare, este că „ambele versiuni au influenţat piesa" în măsuri şi la date diferite.

Aşadar, izvoarele textuale de prim ordin sînt Hamlet de Thomas Kyd, *Historia Danica* (Cartea a treia) de Saxo Grammaticus şi *Histoires Tragiques* (Tomul V, povestea a treia) de François de Belleforest. Pentru unii cercetători, piesa lui Kyd n-ar fi existat, autorul acelui *Pre-Hamlet* fiind tot de Shakespeare. Fără a fi o conjunctură imposibilă ca atare, teza s-a susţinut nu numai o dată. Pentru cei mai mulţi însă, cum a rezultat din expunerea chestiunii făcută de noi (v. *supra*, p. (302—304), existenţa a două tragedii deosebite, dintre care prima a lui Kyd, cu valoare de izvor pentru Shakespeare, pare ferită de orice îndoială. Aşa fiind, se înţelege că, spre a şti tot ceea ce o minte omenească vrea să ştie, ar trebui să putem clarifica măsura exactă în care Kyd şi Shakespeare au folosit fiecare în parte pe Saxo şi pe

Scanned with OKEN Scanner

Belleforest. Dar, lipsind poate pentru totdeauna opera celui dintîi, spiritul de cercetare se loveşte de misterul absolut al izvoarelor shakespeariene textuale.

Cu rezultate mai certe, s-a plimbat nuiaua de alun a „izvoriştilor" peste lecturile lui Shakespeare. O seamă de replici şi chiar unele modificări ale bazei anecdotice s-au arătat a proveni, dintre autorii englezi, de la Robert Burton (*Anatomy of Melancholy*, 1521), Timothy Bright (*A Treatise of Melancholy*, 1586), Lewis Lavater (*Of Ghostes and Spirites Walking by Night*, 1572), John Lyly (*Eupheus*, 1580), James VI (*Daemonology*, 1597) şi alţii ; dintre francezi, de la Montaigne (*Essais*, 1580) ; şi dintre italieni, de la Giordano Bruno (*Lo Spaccio della bestia trionfante*, 1584) şi, îndeosebi, de la Antonio Porsevino sau de la încă necunoscutul, care, povestind cum a fost ucis ducele de Urbino, în 1538 (cu cîteva picături de otravă în ureche, pe cînd dormea în grădină), a dat subiectul „piesei în piesă" şi fragmentul uciderii din destăinuirea Fantomei. Nu lipsesc, de asemenea, nici destule urme de lecturi clasice, de care teatrul shakespearian şi în genere elizabetan, ca fenomen de Renaştere, era plin.

În *Hamlet*, autori ca Seneca, Plaut, Iuvenal, Virgil, Ovid, sau, dintre greci, Plutarh sînt fie numiţi direct, fie numai folosiţi (asupra contactului cu scriitorii atît contemporani, cît şi antici, v. *Note şi comentarii* la ediţia de faţă). În această privinţă, T. W. Baldwin a făcut o solidă cercetare în două mari tomuri, sub titlul *William Shakespear's Small Latine and Lesse Greeke* (1956). Întinsul lui studiu se încheie cu rîndurile : „Shakespeare a luat de regulă din asemenea autori valori strict caracteristice mai curînd pentru sine decît pentru ei. Dacă vom căuta la el mai mult acest material, nu-l vom găsi. Faptul se poate demonstra numai citind pe Shakespeare cu de-amănuntul pentru el însuşi. Citindu-l astfel, vom afla că el n-a împrumutat de la aceşti autori, ci a găsit în ei părţi din sine însuşi, pe care şi le-a reclamat ca ale sale. Aici este paradoxul... Shakespeare n-a imaginat nimic nou : tipuri literare, forme de vers, situaţii etc., etc. Şi totuşi el este unul dintre cei mai originali autori care au existat vreodată... Shakespeare n-a împrumutat de la nimeni nimic ; s-a găsit doar pe el însuşi. Dar cum s-a recunoscut pe sine cînd s-a găsit ? Cum a ajuns să fie el însuşi ? Contemporanii răspund : Natura. Dar cum ?"

Scanned with OKEN Scanner

Concluzia lui Baldwin e aplicabilă tuturor izvoarelor textuale privind teatrul shakespearian, iar întrebările, cu care sfîrşeşte, pun de fapt singura problemă reală. Autori mai învăţaţi decît Shakespeare au fost mai toţi dramaturgii epocii, şi totuşi nici unul n-a brăzdat istoria spiritului omenesc mai adînc decît absolventul elementarei „Grammar School" din Stratford. Paradoxul uimise, dintre contemporani, mai cu seamă pe Ben Jonson, a cărui formulă *„small latine and lesse greeke"* (*„puţină latină şi mai puţină greacă"*) surprinsese chiar această uimire după cum avea să arunce în mută perplexitate pe toţi exegeţii viitori.

Suma „izvoarelor" textuale nu dă ca rezultat nici una din operele lui şi cu atît mai puţin pe *Hamlet*. Un plus inanalizabil, mai efectual decît ştiinţa de carte, plus căruia îi zicem „geniu", este prima şi ultima realitate a creaţiei lui. E de la sine înţeles că situaţia antropologică de la curtea scoţiană (Maria Stuart — Darnley — Bothwell) sau de la curtea Elizabetei (văduva de Essex — cavalerul de Essex — Dudley), ca şi textele lui Saxo şi Belleforest nu sînt, ca izvoare anecdotice, lipsite de însemnătate. Dar e cu totul probabil ca faptele de experienţă intimă, drame ale conştiinţei proprii şi periţia unei biografii zbuciumate să fi pus mai curînd în mişcare acea facultate genială, pe care nimic extern n-o învederează. Patosul fundamental care, din *Hamlet*, siderează de sute de ani, cu putere neslăbită, conştiinţa umanităţii cultivate ţine în primul rînd de izvoare biografice. Astfel, un fiu, mort în vîrstă crudă, i se numea Hamnet (*id est* Hamlet); de ar fi ajuns la vîrsta reflecţiunii, el urma să se cutremure de adulterul mamei sale Anna Hathaway cu unul dintre unchii lui — Edmond şi Richard, fraţii tatălui. În locul lui s-a cutremurat însă genialul soţ şi părinte, ai cărui ochi, cu o aprindere inimaginabilă, vor fi fulgerat de la infamia Annei la întîmplările similare ale curţii scoţiene şi elizabetane, de aci la simbolul lor grosolan aflat în piesa lui Kyd, de la Kyd la naraţiunile din Saxo şi Belleforest, iar de la acestea din nou la incestuosul adulter al soţiei-mame din Stratford. E aci un scurtcircuit care comandă toate „izvoarele", putînd fi indicat ca izvorul de foc al tragediei. Ura perdurabilă faţă de Anne Hathaway, soţia nenumită nici în testament, explică poate de asemenea părţi însemnate ale operei, cum sînt cruzimea şi nerușinarea lui Hamlet, general reprobate,

Scanned with OKEN Scanner

față de Ophelia și de mama lui. În imaginea de ticăloșie și perversitate pe care Shakespeare și-o făurise asupra femeii în general nu e nepotrivit să se vadă încă dezamăgirea lui londoneză în legătură cu Mary Fitton, posibila *„the black lady"* a *Sonetelor*. Încît experiența domestică de la Stratford și experiența lumească de la Londra susțin din adîncimi biografice diatriba și sarcasmul lui Hamlet : „îngereasca" Ophelie e o Gertrudă în scutece, iar Gertruda, „înfierbîntata matroană", care și-a abjurat cununia în adulter și incest, e o Ophelie ajunsă la vîrsta ticăloșiei.

Viața dusă de Shakespeare, atît în provincia natală, cît și ca actor pe lîngă curtea elizabetană, îl face să-și împăneze opera cu numeroase alte imagini. Din Stratford provine fondul de catolicism al tragediei, alimentat de atmosfera familială, și vin de-a dreptul unele scene secundare, cum sînt moartea prin înec a Opheliei care, în descrierea Gertrudei, reproduce sinuciderea sau accidentul Catharinei Hamlet din localitate ; disputa groparilor asupra dreptului la înmormîntarea creștinească, triplă satiră a exceptării sinucigașilor nobili de la legea comună, a justiției feudale și a scolasticismului arguțios, în care Shakespeare preface un caz dezbătut public în epocă ; folosirea „teatrului în teatru" ca mijloc de a influența conștiința vinovată a regelui Claudius, unde de asemenea străbate cazul unei ucigașe locale, care își mărturisise crima la o reprezentație de teatru ; și, în sfîrșit, între multe altele, descrierea repetată a „judecății de apoi" după fresca de la Trinity Chapel, păstrată azi într-o fotografie. Cît privește viața dusă la Londra, portretul prințului Danemarcei, paragon deopotrivă al frumuseții masculine, al vitejiei tinerești, al cugetării mature și al curteniei omului de lume, cum îl cunoaștem din celebrul bocet al Opheliei, este, după mai toți shakespearologii, de la Malone la Dover Wilson, portretul contelui de Essex însuși, ale cărui cuvinte, înainte de decapitare, sînt reformulate de Horațio la moartea lui Hamlet ; Horatio, la rîndul lui, reprezintă pe lordul Southampton, protectorul teatrului și trupei lui Shakespeare, prietenul contelui de Essex, comandant al cavaleriei lui în campania din Irlanda, închis la Turn o dată cu executarea prietenului sau, dacă nu-l reprezintă, cuvintele pe care Hamlet le rostește spre lauda lui Horatio au oricum sunetul anumitor *Sonete*

Scanned with OKEN Scanner

ce par a-i fi dedicate, ca și primul poem shakespearian tipărit, *Venus and Adonis*; tragedia conține chiar știrea că „tragedienii orașului" ajunseseră să dea reprezentații în provincie, capitala fiindu-le interzisă pentru participare indirectă la conspirația Essex — Southampton (trupa Shakespeare reprezentase, în ajunul revoluției piesa *Richard II* cu intenția, s-a zis, de a arăta cum poate fi depus un suveran). Cititorul va putea urmări în *Notele și comentariile* ediției noastre aproape tot ceea ce Shakespeare a extras din viața londoneză, fie spre a compune personaje ca deșertul Polonius, fie spre a fixa atmosfera de epocă prin fapte expresive ca „disputa teatrelor". Dar nici o referință biografică dintre toate acestea și altele, care pot încă fi citate, n-a avut valoarea formativă a necredinței și incestului Annei Hathaway. Dramatica împrejurare de familie a originat singură interesul pentru celelalte „izvoare" antropologice sau textuale, fiind de fapt *principiul* analizabil al creației, dincolo de care sau deasupra căruia avem de a face cu inanalizabila facultate genială.

Data de compunere. Asupra timpului cînd a fost scris *Hamlet,* chestiunea comportă de asemenea o mică expunere. Sînt critici care atribuie faptului un anumit an; alții însă îi urmăresc împlinirea pe o anumită perioadă. În orice caz, datele problemei sînt următoarele: În 1589, Thomas Nashe menționa un *Hamlet,* ca operă de teatru, în pamfletul lui, după cum am pomenit mai sus; am arătat totodată că în 1594 Philip Henslowe înregistra o piesă *Hamlet* ca intrînd în repertoriul teatrului Butts, iar că în 1596, Th. Lodge, ca să descrie un personaj de epocă, se referă la paliditatea unei fantome, care cere vociferînd răzbunare de la un Hamlet (v. *supra,* p. 294); cu doi ani mai tîrziu, în 1598, Meres dă în *Palladis Tamia* titlul tragediilor de pînă atunci ale lui Shakespeare, fără să menționeze pe *Hamlet;* pe altă carte, tipărită tot în 1598 (*Chaucer* de Speght), s-a găsit nota marginală a lui Gabriel Harvey, care, arătînd pe Cavalerul de Essex ca fiind încă în viață, mai afirmă: „oamenii tineri (*«the younger sort»*) simt mare plăcere pentru *Venus și Adonis* de Shakespeare, dar *Lucreția* lui și tragedia sa despre *Hamlet, Prinț de Danemarca,* au aceasta în ele, că plac oamenilor

Scanned with OKEN Scanner

mai pricepuți (*«to please the wiser sort»*); în sfîrșit, anul 1602 aduce înscrierea tragediei în „the Stationers' Register" (un fel de condică a autorizărilor de imprimat), sub forma: *„A Booke called The Revenge of Hamlett Prince of Denmarke as yt was latelie Acted by the Lord Chamberleyne his servantes"* (*„O carte numită Răzbunarea lui Hamlet Prinț de Danemarca așa cum a fost ea jucată în urmă de supușii Lordului-Șambelan"*), pentru ca în 1603 cartea anunțată astfel să și apară.

Fără nevoia de a mai relua numeroasele controverse pe care le-a iscat acest tablou de date, fapt ferit de orice probabilitate de eroare este azi următorul: primele trei date, legate de numele lui Nashe, al lui Hens Lowe și al lui Lodge (1589, 1594 și 1596), indică *Hamletul* rudimentar și declamator, căruia critica i-a zis de asemenea *Pre-Hamlet*, de Thomas Kyd, iar ultimele două, nota lui Harvey și inscripția din *Stationers' Register* (1598 și 1602) privesc opera lui Shakespeare. Logica îndeamnă firește să se creadă că marele autor și-a compus tragedia fie în cuprinsul acestor ani, fie într-unul singur dintre ei. Argumentația lui A. W. Verity (*Introduction*, ed. crit., 1913) pare în adevăr convingătoare: „...iulie 26, 1602, data intrării lui Hamlet în registrul de autorizări, fixează limita datei de compunere într-o direcție. În altă direcție, absența lui *Hamlet* din lista tragediilor lui Shakespeare dată de Meres în *Pallidis Tamia* este, practic, dovada că opera nu fusese scrisă înainte de 1598. Între limitele astfel precizate, perioada 1601 (cel mai tîrziu) sau 1602 (cel mai devreme) poate fi acceptată cu convingere. Ea așază pe *Hamlet* exact după grupul de comedii «mijlocașe», în strînsă relație cu *Julius Caesar*, care anticipează pe *Hamlet* cu cîțiva ani. Ea se acordă cu caracteristicile generale de stil, metru și adîncă întunecare, ce deosebesc începutul marii perioade tragice. Și se potrivește, destul de precis, cu inchestionabila aluzie contemporană pe care o subliniază pasajul cu actorii (act. II, sc. 2, rînd. 318—347). Controversa la care se face aluzie era în plină desfășurare de la 1601 la 1602, și e în ea un anume temei să se creadă că spre sfîrșitul lui 1601 trupa lui Shakespeare însuși „călătorea" prin provincie. Dintre cei doi ani, eu cred că 1602 este data cea mai probabilă. Ea corespunde cu intrarea lui *Hamlet* în registrul de autorizări, ca *«latelie Acted»* (adică pentru întîia oară). Dar încă

Scanned with OKEN Scanner

o dată, căutînd să determinăm strîns data unei anumite piese, cînd dispunem de limite sigure în toate direcţiile, fixate cu satisfăcătoare evidenţă, trebuie totdeauna să ne dăm seama de alte piese cunoscute sau presupuse că au fost de asemenea scrise între sau aproape între acele limite. Astfel, *Twelfth Night*, ultima din comediile vesele, şi *Julius Caesar*, prima dintre tragediile mai tîrzii, amîndouă datează din 1600—1601, în timp ce 1603 reclamă pe *Troilus şi Cresida*. Nici o altă piesă în afară de *Hamlet* nu pare indicată pentru unul dintre ele. Dacă *Hamlet*, scris la această dată şi intrat în registrul de autorizări în iulie 1602, era *substanţial* chiar Hamletul din al doilea quarto şi din folio, adică *Hamlet* de azi ; sau dacă era doar o primă schiţă, reţinînd (cum cred unii) părţi dintr-o piesă — *Hamlet* — preshakespeariană, retopită apoi şi dezvoltată : o asemenea chestiune depinde în adevăr de relaţia în care stau primul şi al doilea quarto. Personal socotesc corect să afirm că tragedia, aşa cum o avem, *a fost* scrisă substanţial în 1602".

În argumentaţia lui Verity, satisfăcător de riguroasă, concluzia anului de compunere, deşi evidentă, spre lauda criticului, nu este totuşi decretată ca indiscutabilă. E în ea o grijă de a nu afirma apodictic, de îndată ce tragedia ni se dă ca „scrisă *substanţial* în 1602". Formularea concluziei lasă destul loc convingerii că, dacă adaosuri importante privind evenimente din 1601 şi 1602 (conspiraţia Essex, disputa teatrală, alungarea în provincie a trupei Shakespeare ş.a.) n-au putut spori tragedia decît în 1602, fondul ei tragic şi reprezentarea erau realităţi anterioare. Nu mult anterioare, pare a fi crezut Verity, deoarece el, ca să-şi sprijine anul fixat pentru compunere, înţelegea pe „*latelie Acted*" din înscrierea în registrul autorizaţiilor de imprimare ca „reprezentată întîia oară", iar în al doilea rînd fiindcă Meres nu cita pe *Hamlet* între tragediile shakespeariene la 1598. Dar „*latelie Acted*" însemnează mai probabil „reprezentată recent, în ultimul timp", adică în forma la care piesa a ajuns înainte de înregistrare, iar Meres este azi anulat de Gabriel Harvey, care vorbeşte despre existenţa şi preţuirea tragediei tot în 1598. Urmează dar că, efectiv, nu există un an, ci ani de compunere şi că aceştia se cuprind între 1598 şi 1602. E tot ce poate fi primit mai cu încredere în privinţa *desăvîrşirii* tragediei şi, fapt — credem noi — tot atît de semnalabil, în

Scanned with OKEN Scanner

privința asocierii ei cu numele lui Shakespeare ca autor; căci ca om de teatru numele îi fusese asociat, după cum se vede din tabloul datelor, încă din 1594. Meres nu spunea nimic altceva în 1598, nemenționînd piesa între tragediile lui Shakespeare, decît că numele lui de autor nu era încă, pentru conștiința publică legat de drama principelui Danemarcei, știindu-se însă chiar de atunci că lucrarea aparținea teatrului său din 1594 și că el însuși juca în ea rolul Fantomei.

Criticii cei mai autorizați, vechi și noi, merg de aceea, fără să ezite, la ideea fermă, deși conjecturală, că el a supus-o unei îndelungi revizuiri progresive care în cele din urmă, adică începînd dintr-o anumită lună a anului 1598, de cînd datează nota lui Harvey, i-a atras — zicem noi — numele și îndreptățirea să i se atribuie. Ultimul critic de mai mare încredere, Dover Wilson, crede astfel că tragedia lui Kyd, cumpărată de teatrul Shakespeare „puțin mai înainte de iunie 1594", „a fost transformată, cam de atunci și pînă în toamna lui 1601, în miracolul de frumusețe și profunzime pe care fericiții urmași ai lui Shakespeare îl numesc *Hamlet*". Este drept că același critic, în directă continuare, adaugă: „În natura acestei transformări... nu propun să intrăm acum. E destul să amintesc mai întîi că prima mențiune a unui *Hamlet* shakespearian se întîmplă să fie într-o notă a decanului din Cambridge, Gabriel Harvey, scrisă pe marginea exemplarului său din *Chaucer* de Speght, publicat în 1598, notă care, vorbind de cavalerul de Essex ca fiind încă în viață, trebuia deci să fi fost scrisă înainte de februarie 1601; iar în al treilea rînd, că anumite pasaje din ultimul Hamlet, referința îndeosebi la Copiii Capelei și la Războiul Teatrelor din act. II, sc. II, rînd 330—361, și indicația despre apărarea Ostendei în solilocul din act. III, sc. IV n-au putut fi scrise înainte de vara sau toamna aceluiași an. Totul arată, prin urmare, ca și cum Shakespeare ar fi fost mai întîi în situația de a fi mînuit piesa (lui Kyd, n.n.) cîtva timp după referința lui Lodge din 1596 și apoi s-o fi revizuit în 1601." Cum se observă, pasajul nu numai circumstanțiază prima aserțiune a criticului, dar o și modifică oarecum; aceasta nu împiedică să se rețină însă esențialul, și anume că procesul transformării tragediei lui Kyd în tragedia lui Shakespeare

Scanned with OKEN Scanner

debordează în vechime perioada 1598—1602. Dar, dincolo de limita Harvey, spiritul de cercetare e înconjurat de ceţurile Londrei, perspectivele devin neguroase, iar puţinii paşi ce se mai pot face calcă din supoziţie în supoziţie, fiind pe drept cauţionaţi. Dintre toate, presupunerea cea mai raţională admisibilă în succesiunea de contribuţii shakespeariene la opera lui Kyd pare să fie existenţa unei forme intermediare cu caracteristicile versiunii germane *Der Bestrafte Brudermord*. Textul acesteia, retradus în engleză şi aflat în ediţia critică Furness, se deosebeşte ca întocmire dramatică, dar arată şi unele coincidenţe epizodice faţă de textul Shakespeare, cum s-a văzut în istoricul „izvoarelor" (v. *supra*, p. 290 etc.). Traducerea în germană se va fi făcut deci după o formă rezultată din prelucrarea provizorie a piesei lui Kyd, pe care în epocă o reprezenta trupa Shakespeare. Cît priveşte data, fiind cu neputinţă să i se precizeze anul, abia conjecturarea perioadei de se poate face. Şi presupunerea că forma tradusă în germană ţine de timpul cînd piesa, prelucrată în parte, nu-şi asociase încă numele prelucrătorului, pare îndeajuns de corectă. Prin urmare, *Fratricidul pedepsit* indică un an cuprins între 1594, cînd lucrarea lui Kyd intră în posesia trupei lordului-şambelan, şi anii imediat anteriori lui 1598, cînd Harvey o declară, între lucrările lui Shakespeare, drept una din cele mai apreciate de lumea „priceputǎ". Concluzia generală este că discuţia în jurul compunerii sau revizuirii nu poate avea ca obiect propriu un anumit an, fie el 1601, fie 1602 ; compunerea pare mai curînd să fi fost un lung proces de revizuire a piesei lui Kyd, proces intermitent care, însoţind reprezentarea neîntreruptă, acoperă o perioadă de opt ani, cu intervale operative deosebite ca însemnătate. Reţinem astfel intervalul dintre semnalarea unei piese *Hamlet* în repertoriul shakespearian şi versiunea germană (1594—1596), intervalul dintre aceasta şi asocierea tragediei cu numele de autor al lui Shakespeare (1596—1598), intervalul de la acoperirea numelui lui Kyd pînă la autorizarea imprimării (1598—1602), dacă nu cumva mai rămîne aci să distingem intensitatea operativă a ultimilor doi ani (1601—1602). E tot ce, privitor la timpul de compunere al tragediei, putem afirma pe bază de date sigure şi de aproximări admisibile.

Interpretări critice. Sînt cîteva capodopere ale literaturii universale care, modificînd spiritul umanităţii şi modificîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-se ele însele prin acest spirit, au rămas mereu contemporane. Ele au născut de aceea o literatură critică imensă, căreia, făcîndu-i-se suma, trebuie să i se adauge totdeauna rezerva unor cercetări neînregistrate. *Hamlet* face parte dintre capodoperele care descurajează critica de la documentaţia completă. Numai existenţa unor bilanţuri critice, a unor culegeri de texte şi bibliografii, deşi în creştere continuă, salvează de la înec iniţiativa documentării. Nevoia de „punct" al chestiunii a dus mai întîi pe H. H. Furness să adauge ediţiei sale textele critice (engleze, germane şi franceze) mai însemnate, pînă la 1877. Dar „punctul" s-a stabilit mai ştiinţific prin reveniri asupra materiei ca aceea a lui R. W. Babcock (*The Genesis of Shakespeare Idolatry*, 1931), prin dezvoltări cum se află în P. S. Conklin (A *History of Hamlet Criticism*, în *Shakespeare Survey*, 9, 1956) sau J. C. Sisson (*New Readings in Shakespeare*, vol. II, 1961), şi îndeosebi prin efortul de a înfăţişa interpretarea critică de la 1661 pînă în 1947, al lui Claude C. H. Williamson (*Readings on the Character of Hamlet*, 1950). Lucrările de acest fel arată interesul neîntrerupt pe care, secole de-a rîndul, tragedia l-a stîrnit în conştiinţele omeneşti cele mai luminate. Ca operă de teatru, ea a fost lăudată de romantici cu idolatrie, după cum avea să fie respinsă uneori humoral de moderni ; dar nimeni n-a trecut pe lîngă ea nepăsător. Cum va fi fost privită în timpul vieţii autorului şi după moartea lui, pînă către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, nu avem cum şti, decît că reprezentarea neîntreruptă şi numărul ediţiilor ne informează despre favoarea publică în această lungă perioadă. Unele rezerve încep să se formuleze abia cu Dryden, Samuel Johnson, George Steevens ş.a. Aceştia fac observaţii de stil, compoziţionale, etice sau sociale, care prevestesc un criticism viitor mai riguros. Dar romanticii nu vor da pas dezvoltării acestor observaţii ; ei vor acoperi cu entuziasmul lor încercările de manifestare a spiritului clasic. Pentru Goethe „eroul nu are nici un plan, dar piesa e plină de plan", „Shakespeare a căutat să zugrăvească o mare faptă lăsată pe seama unui suflet necorespunzător spre a o împlini. În privinţa aceasta, găsesc piesa desăvîrşit compusă" şi, dintre romantici, Coleridge va exprima adeziunea totală a noii sensibilităţi la tipul tragediei. Dacă eroul pare să acţioneze întîmplător,

Scanned with OKEN Scanner

după zelatorul romantic, el are motive adînci să procedeze astfel: „În procesele sănătoase ale spiritului, se menţine constant o balanţă între impresiile de la obiectele externe şi operaţiile interne ale inteligenţei; fiindcă, dacă ar fi o supra-balansare de partea facultăţii contemplative, omul prin aceasta devine creatură de pură meditaţie, pierzînd puterea firească de acţiune"; Shakespeare îşi creează caracterele, ducînd „facultatea morală sau intelectuală" la un „exces morbid" şi aruncîndu-le „mutilate şi suferinde" în anumite împrejurări de viaţă; Hamlet exemplifică astfel „necesitatea morală a unei balanţe necesare..., un *equilibrum* între lumea reală şi lumea imaginară"; el e mai viu în închipuire decît în percepţii, avînd „o enormă activitate intelectuală şi o aversiune corespunzătoare faţă de acţiunea reală" care ar trebui să urmeze; el e obligat de aceea „să acţioneze sub interesul momentului". În acelaşi timp, A. W. Schlegel vine cu o contribuţie însemnată la descurajarea exigenţelor teatrale: *Hamlet* e „o tragedie a gîndirii, inspirată de continua şi niciodată satisfăcuta meditaţie asupra destinului uman..."; „operă enigmatică", ea „seamănă cu acele ecuaţii iraţionale, din care rămîne totdeauna o fracţiune de mărime necunoscută, care nu admite nici o soluţie" şi este de aceea un „sfinx gigantic" al destinului umanităţii. Opinii de-a dreptul contrare, ajunse nu o singură dată la maliţie sau chiar neseriozitate, vor exprima modernii secolului al XX-lea. Dintre aceştia, cei mai de seamă sînt T. S. Eliot şi Papini. Primul ajunge la concluzia mereu citată: *Hamlet*, „departe de a fi piesa magistrală a lui Shakespeare, este cu toată siguranţa un eşec artistic"; iar al doilea, mărturisind mai direct deosebirea de conformaţie a sufletului modern faţă de cel romantic, spune tare: „Nici o altă recitire n-a fost pentru mine atît de tristă... Pentru mine azi nu numai Shakespeare a murit, dar în sufletul meu a murit de asemenea neliniştitul lui fiu". Eliot şi Papini au legitimat astfel, într-o măsură pe care desigur n-am putut-o întrevedea, nereţineri de felul aceleia a lui Louis F. Doyle (*America*, 16, 1946): „piesă rău construită din douăzeci de scene fioroase", lipsită de unitate ca piesă şi caractere, care „îşi schimbă culoarea cameleonic, după situaţii", „un rău caz de probleme de intrigă nerezolvate", „autori moderni de piese ar fi fost spînzuraţi, critic vorbind, pentru mai puţin" şi, reluînd pe vechiul Hanmer,

Scanned with OKEN Scanner

ezitarea lui Hamlet nu conține tragism, ci numai artificiu de a prelungi reprezentația. Observațiile critice s-au văzut autorizate pînă la forma științifică a neseriozității. Astfel, R. R. Simpson (*How Did Hamlet's Father Die* în *The Listener*, 17 aprilie 1947), ca să arate absurditatea otrăvirii prin ureche a tatălui lui Hamlet, este el însuși de o absurditate menționabilă : „urechea e sensibilă, și el s-ar fi trezit din somn, cînd i-a picat otravă. Chiar dacă admitem aceasta, pot însă picături puse în ureche să ucidă un om ? ce fel de picături au fost acelea ?" și urmează un excurs de chimie, farmacologie, fiziologie etc. spre a dovedi ce se poate dovedi cu atîta știință în artă ; cît privește erupția „lazar-like", de care a fost acoperit în urma otrăvirii, ea este *dermatită exfoliativă acută*, dar numai arsenicul provoacă așa ceva, nu *măselariță*, despre care vorbește Fantoma. Idealismul etico-eclezіastic ajunsese în sens contrar la aceleași excese, tragedia fiind văzută ca o alegorie : Hamlet = Adevărul realizat progresiv în Istorie, Claudius = Ideea de Rău și Eroare, Ophelia = Biserica, Polonius = Absolutismul și Tradiția, Fantoma = glasul Creștinismului etc. În sfîrșit, un mare număr de obiecții și interpretări moderne pun în vedere neînțelegerea ficțiunii artistice ca domeniu al metaforei sau confundarea metaforei cu alegoria.

Un loc mai interesant, între admiratorii romantici și negatorii extremi, ocupă cercetătorii, a căror admirație persistă, deși lovindu-se de „inconsistența" (citește : contradicția, incoerența) personajului principal sau altora de al doilea plan, ca și de prisosurile economiei dramaturgice, care fac din *Hamlet* cea mai înceată și mai lungă tragedie shakespeariană. Aceștia profesează față de operă un cult disociativ : ei admiră ca romanticii creația shakespeariană și simt ca modernii imperfecția ei, dar cred că partea criticabilă este ceea ce mai subzistă din opera primitivă a lui Kyd. Teignmouth Shore (*Shakespear's Self*, 1920), închipuindu-și tragedia fără podoabele ei poetice, vede în ea o „melodramă crudă", iar în personaje — simple roluri „luate probabil întocmai din vechea piesă", Hamlet însuși fiind „un biet petic de material brodat prea scump". Harley Granville Barker (*Prefaces to Shakespeare*, 1937) își explică asemănător lipsa de unitate : Hamlet „face efortul să fie în același timp eroul lui Kyd și eroul lui

Scanned with OKEN Scanner

Shakespeare". Dintre cîţi au aceeaşi idee, George Santayana (*Obiter Scripta*, 1936) face un pas mai departe. În adevăr, „piesa este o poveste ordinară cu o elaboraţie extraordinară", anumite pasaje, mai vechi chiar decît melodrama lui Kyd, ce conţin resturi ale acelei farse convenţionale, care... a fost moştenită de drama elizabetană de la Evul Mediu, cînd pietatea şi obscenitatea, simplitatea plină de graţie şi răcnetul declamator puteau fi învălmăşite fără păcat, astfel că „sentimentele incoerente ale personalităţii lui Hamlet" sînt datorate, „în sens genetic, imperfectei retopiri a unei vechi istorioare groteşti" ; dar chiar „acest amestec barbar, supravieţuind din întîmplare sau inerţie", chiar „cele mai puţin asimilate elemente ale fabulei, printr-o fericită întorsătură", se încarcă la Shakespeare de „cea mai profundă sugestie", şi Santayana dovedeşte estetic legătura ziselor deficienţe cu şovăiala şi dezechilibrul hamletian.

Discutarea operei implică însă, după cum se vede, discutarea în primul rînd a eroului : alcătuirea operei îi reflectează, în reliefurile ca şi în deficienţele ei, personalitatea. *Hamlet* ca operă dramatică fără Hamlet ca personaj principal e de neconceput. Ce face el, ce gîndeşte, ce simte, a devenit aşadar cu timpul preocuparea unică a criticii. Umanitatea lui Hamlet, structura lui morală şi concepţia de viaţă sînt pînă azi realităţi enigmatice şi de aceea surse de întrebări cu răspunsul totdeauna contestabil sau ambiguu. Este el un contemplativ abulic sau un dinamic deliberativ ? E un adînc filozof idealist sau un gînditor banal de generalităţi ? E moral sau imoral ? E o minte sănătoasă sau una lovită de alienaţie ? Acestor întrebări li s-ar adăuga altele, secunde : e nativ melancolic sau decepţionat experimental ? E sentimental sau cinic ? E sincer sau ipocrit ? E îndrăgostit normal de Ophelia sau, freudian, de mamă-sa ? e bărbat, cu orientare erotică virilă, sau caz de invertire şi androginism ? Chestionate, cu egală aprindere, sînt de asemeni înfăţişarea fizică şi vîrsta : e frumos şi distins sau urît şi comun ? e înalt sau scund ? e robust sau debil ? e gras sau uscăţiv ? e de douăzeci, douăzeci şi cinci sau de treizeci de ani ? Şi cel puţin tot atît de îndreptăţite ar mai fi încă : e poet sau critic ? e deist sau teist ? e catolic sau protestant ? e progresist sau reacţionar ? În sfîrşit, cercetarea critică a devenit

Scanned with OKEN Scanner

deseori, cum arată unele întrebări, cruzime inchizitorială, rigoare etică, scrupul medical şi alte curiozităţi mai mult sau mai puţin legitime. Dar e de recunoscut că, oricît ar rătăci comentatorii şi oricît s-ar contrazice în răspunsuri, dovada textuală nu lipseşte nici unuia : „sfinxul" lui Schlegel îi încuviinţează cu aceeaşi precaritate pe toţi.

Ar fi inutil şi fastidios să citäm răspunsurile şi numele celor care s-au agitat în jurul întrebărilor de mai sus. E de ajuns să se ştie că două-trei dintre ele sînt, în realitate, controverse fundamentale, dacă nu cumva dezechilibrul spiritului hamletian le conţine pe cele mai însemnate. În orice caz, o încercare mai recentă de a cuprinde, pe scurt, problematica personajului face Marcel Pagnol (*Shakespeare*, coll. „*Génies et Réalités*", 1962), chiar dacă laturi importante rămîn numai subînţelese faţă de altele arătate stăruitor, deşi secundare. „E nebun ? nu e nebun ?" reia Pagnol controversa centrală şi dă vechimii ei o soluţie nouă. După el, Hamlet e nebun cu intermitenţe : în momentele de luciditate, se preface însă că face pe nebunul, „simulează pe simulator", ca să facă a se crede că „adevăratele crize sînt crize false". Altfel, el manifestă o nemărginită iubire pentru mama lui, un amor exagerat. Lui Freud nu i-a scăpat să-l sublinieze. Dacă Oedip rege n-ar fi existat, celebrul complex al lui Oedip s-ar fi numit cu siguranţă *complexul lui Hamlet*. Deşi „virgin, cast în vorbire cu bărbaţii, e obscen, grosolan şi obsedat sexual în convorbiri cu mamă-sa şi Ophelia, dar exagerat amoros faţă de Horatio. Fiu unic, foarte frumos la chip, care îşi iubeşte mama cu o dragoste maladivă. Om elegant şi distins care vorbeşte femeilor de treburi sexuale ; intelectual visător care ia mereu poze de comedian şi care împinge la sinucidere pe o tînără fată minunat de frumoasă ; om curajos, dar căruia îi e frică de sînge, care nu ucide pe Polonius decît printr-o perdea şi care nu îndrăzneşte să ridice această perdea... Om care, la vîrsta de treizeci de ani, trăieşte încă printre studenţi şi care, ca să se mai înapoieze la colegii indispensabili, refuză să fie *primul la Curte* şi respinge dragostea purei, dar voluptoasei Ophelii. E acest om în adevăr un bărbat ? Nu, cu siguranţă că nu. Hamlet e pentru mine, fără nici o îndoială, un fi-

Scanned with OKEN Scanner

lozof de sex îndoielnic — şi al cărui rol poate fi jucat perfect de o mare actriţă. Desigur, nu voi afirma că prinţul de la Elsenore ar fi un veritabil invertit. Zic numai că întorsătura lui de spirit mi se pare mai curînd feminină, că nu are reflexele unui bărbat, că iubeşte pe mamă-sa în chip sălbatic şi că amiciţiile lui sînt mai adînci decît iubirile". Ca înfăţişare fizică, Marcel Pagnol îl vede cu ochii de îndrăgostită ai Opheliei : „sportiv, tînăr, frumos, cultivat, elegant : Hamlet e voinic, are piept lat *«poitrine profonde»*), talia subţire, picioare lungi. E blond, cu părul ondulat şi ochi de femeie, cu gene lungi. Mi se pare că ochii sînt negri. Sub mînecuţe de dantelă, are mîini lungi, fine şi albe. Voce gravă şi dinţi frumoşi. E foarte frumos. Nu ca ziua, ci ca noaptea". Lipsind excesul de idealizare din portretul fizic şi stăruind mai corespunzător asupra dramatismului reflexiv, asupra zborului minţii lui Hamlet la generalitatea filozofică, Pagnol ar fi pus în pagina citată mai tot ce se poate spune despre alcătuirea lui intimă.

Hamlet, fiind construit din propensităţi opuse, declarate, cu aceeaşi violenţă şi atingînd forme totdeauna maladive, conţine embrionar întreaga diversitate a situaţiilor şi a lumii, în care drama lui se consumă. „Inconsistenţa" caracterului, care i s-a observat de nenumărate ori, este efectul conflictelor de conştiinţă, obiectivate în celelalte personaje. Căci natura lui conflictuală, eliberîndu-şi elementele de complexitate, devenite oameni, e de recunoscut pretutindeni în economia operei. Nebunia lui, condusă, după vorba lui Polonius, cu „metodă", răspunde amplificat în nebunia tragică a Opheliei ; cazul propriu, adică răzbunarea tatălui ucis, se reflectă în furia juvenilă a lui Laertes ; acţiunea, la care el nu ajunge decît prin surprinzătoare impulsiuni, apare sub formă organizată la Fortinbras ; cît priveşte mişcarea hamletiană cea mai frecventă, care este recluziunea melancolică, prin care îşi favorizează adevărata lui natură, constînd din introspecţie, meditaţie etico-filozofică şi în general scrupul suputativ, această conduită, fără de care Hamlet nu mai este el însuşi, complică neaşteptat chiar psihologia contrară a unor personaje cu care el se află în conflict : astfel Claudius, Gertruda, Polonius şi încă o dată Laertes, pe rază li-

Scanned with OKEN Scanner

mitat psihologică, deci practică, fiind caractere ordinare, se molipsesc de extraordinara putere autoscopică sau numai deliberativă a lui Hamlet, devenind prin contagiune ele însele existenţe tragice sau, oricum, realităţi contemplabile. Însăşi fantoma şi Primul Gropar, deşi apariţii cu totul secundare, alunecă la reflecţii etico-filozofice, semnalînd din alte direcţii ale piesei conformaţia personajului central. Facultatea lui de analiză şi autoanaliză se desface după natura personajului care o preia, în tipuri de reflexiune, de la formalismul scolastic pînă la examenul de sine cel mai dramatic, preocuparea principală a acestei lumi fiind *legea ;* tipul deformării raţiocinante e în logica formală a Groparului şi în mania silogistică a lui Polonius ; cu acesta şi fiul său Laertes ni se ilustrează forma didacticist-etică ; Claudius, Gertruda şi Fantoma ajung la examinarea conştiinţei proprii, în lumina aceluiaşi principiu etico-religios ; în sfîrşit, toţi, inclusiv Groparul, au în vedere adevăruri eterne şi formulări lapidare. Urmărind cum diseminarea laturilor de complexitate hamletiană îşi creează lumea ambiantă, opera ni se propune în adevăratul ei spaţiu estetic, spaţiu plin de iradiaţia unui „soare negru", care îşi germinează şi îşi duce la maturaţie universul propriu. Dispunerea radială a organismelor vii, a ramificării vegetale, a solarităţii corolelor şi altor forme de viaţă, care repetă în materie proprie imaginea soarelui, e paragonul cosmic al tragediei. Din acest punct de vedere, percepţia critică descoperă acea scară a omologiilor, care particularizează ficţiunea artistică în general şi, cu privire specială la Hamlet, dă operei profunda ei organicitate. Ceea ce s-a numit „inconsistenţa" psihologiei lui Hamlet şi a celorlalte personaje sau viciile de compunere teatrală rămîn, undeva foarte jos, impresii reale, dar aparţinînd nivelului şcolăresc al criticii. Cu mult mai decisivă în judecata de valoare decît divergenţa psihologică a caracterelor şi cea epizodică a compunerii teatrale este întoarcerea divergenţelor la matca lor solară, fenomen de convergenţă cu atît mai semnificativ cu cît întoarcerea vine mai de departe.

Cauză genetică a celorlalte caractere şi a întocmirii operei, Hamlet are el însuşi o naştere şi o împlinire. Într-un fel, studiul „izvoarelor" (v. *supra*, p. 290 şi 366 etc.) luminează

Scanned with OKEN Scanner

în adevăr noua chestiune ; o luminează însă exterior, mai mult pe latura anecdotică a personajului. Formaţia lui intimă, constituirea ca personaj shakespearian, deosebit faţă de ce l-a putut preceda narativ, îndrumează critica la cercetări mai largi decît aria tragediei proprii. Căci nu numai lumea în care se mişcă Hamlet seamănă cu el ; chipuri numeroase de oameni, aparţinînd teatrului shakespearian întreg, privesc, după cum se află în piese anterioare sau mai tîrzii, fie în direcţia spirituală care îl va naşte, fie în direcţia care l-a născut. În această privinţă, critici ca William Hazlitt, Ed. Dowden, Georg Brandes ş.a. au semnalat unele corespondenţe semnificative ; dar îndeosebi Frank Harris *Shakespeare der Mensch und seine Tragische Lebensgeschichte*, 1928), precedat parţial de G. S. Dunn (*Hamlet*, 1914) şi urmat de Logan Pearsall Smith (*On Reading Shakespeare*, 1933), stabileşte organizat aceste relaţii. Frank Harris, urmărind în principal să descifreze psihologia hamletiană, pentru a citi în ea biografia lui Shakespeare, îi urmăreşte firea în personaje care îl prevestesc, precum şi în altele, care, apărînd mai tîrziu, îşi adaugă un plus de experienţă biografică faţă de el. Studiul lui Harris susţine cu putere de convingere şi strălucire că eroul tragic în *Hamlet*, ca şi în celelalte tragedii, este Shakespeare însuşi. Rămînînd însă numai la lumea creată de poet, fapt este că această lume roteşte gravitaţional în jurul lui Hamlet şi cu deosebire în jurul acelui Hamlet din cele patru monologuri ale tragediei. Despre dispoziţia lui de a sta de vorbă cu sine, s-a observat cînd că apare inoportun, cînd că întîrzie desfăşurarea dramatică şi chiar uneori că reflexiunile la care ajunge sînt banale. Ediţia in-folio 1623, ţinînd seama de înlesnirea reprezentării, elimină din solilocvii, şi din cele rămase reduce. Monologurile sînt, însă, mai întîi o convenţie artistică elizabetană, şi ca atare sînt de neatins ; artă fără convenţie nu se cunoaşte şi de aceea observaţia cea mai proprie, făcută, independent, atît de Teignmouth Shore, cît şi de L. L. Schücking este identitatea dintre rostul artistic al solilocviilor şi acela al „ariilor“ de operă. Dar mai mult decît orice alte situaţii, ele ne fac să cunoaştem o natură omenească în continuă dezbatere cu ea însăşi, care, după cum am văzut, recurbează la sine

Scanned with OKEN Scanner

naturi contrare. E vorba deci de acel spirit hamletian care, nereuşind să organizeze existenţa pe o idee, se vede osîndit la introspecţia stearpă, ghem inextricabil de întrebări fără răspuns şi, în acelaşi timp, centru de gravitaţie al creaţiei shakespeariene întregi. În adevăr, pînă la Hamlet, cu acelaşi gust al adevărurilor abstracte, al meditaţiei melancolice, al monologurilor, cu sentimentul profund al efemerităţii omului şi obsesia „teatrului" vieţii, cu aceeaşi fire imaginativă şi cu acelaşi sunet în glas mai ales, personaje ca Romeo (*Romeo and Juliet*), Jacques melancolicul (*As You Like It*), Richard II (*Richard II*) şi Brutus (*Julius Caesar*) îi premerg tipul psihologic, fiind numai *„vorbereitende Studien für das grosse Porträt"* (Harris), iar ulterior faţă de Hamlet, loviţi de aceeaşi indirecţie şi melancolie, Macbeth (*Macbeth*), ducele Vincentio (*Measure for Measure*), Posthumus (*Cymbeline*) şi alţii îi preiau tragica identitate. Că Hamlet şi toate aceste personaje, care unele îl prefigurează şi altele îl continuă, transpun în ficţiune dramatică latenţe biografice, tipul omenesc hamletian fiind însuşi Shakespeare, faptul e demonstrat de Frank Harris cu deplină credibilitate. Dar pentru nevoia noastră, noi reţinem că lumea în care Hamlet îşi împlineşte destinul ne apare, prin reflexele umanităţii lui în celelalte personaje, ca o constelaţie al cărei centru solar este el, şi că această lume, prin adaosuri ce-i vin din celelalte tragedii, îşi lărgeşte cuprinderea pînă la a propune contemplării o necuprinsă şi arzătoare unitate galactică. Departe de a întrece realitatea, cuvîntul „galaxie" numai o sugerează. Căci, de patru sute de ani, oameni reali se adaugă la ficţiune, sporindu-i raza de umanitate. Astfel Coleridge, notînd mai întîi că Hamlet „priveşte lucrurile externe ca hieroglife" şi arătînd la el „prevalenţa deprinderii de a abstractiza şi generaliza asupra deprinderii practice", se înscrie în gravitaţia hamletiană: „Dacă pot spune aşa, am eu însumi ceva (*«a smack»*) din felul lui Hamlet". Pentru William Hazlitt, el „abundă în reflecţii izbitoare asupra vieţii omeneşti... şi suferinţele proprii, prin felul spiritului său de a se comporta, sînt transferate pe seama generală a umanităţii", încît *„noi* sîntem Hamlet". Victor Hugo i se declară consangvin: *„Agnosco fratrem"*. Un actor, la sfîrşitul secolului al XIX, Herbert Beer-

Scanned with OKEN Scanner

bohn Tree observă: „Toţi sîntem Hamleţi potenţiali", iar pentru un Frank Walters „toţi sîntem Hamleţi la vremea noastră". Dar seria adeziunilor personale se pierde în masele de spectatori care, după epoci, au selectat cînd ca publicul elizabetan, pe bărbatul zdravăn, viteaz cu spada şi cu limba, cînd ca publicul victorian, pe reprezentantul unei etici absolute, cînd ca romanticii pe visătorul melancolic şi ezitant, cînd ca postromanticii simbolişti pe intelectualul estet şi cînd ca epoca noastră chiar pe omul de acţiune. Şi este probabil ca Shakespeare să fi ţintit la această actualitate neîntreruptă, cînd Hamlet vorbeşte Primului Actor (Act. III, sc. II, rînd 19—26) despre teatru ca „oglindă" a epocilor.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Ionescu şi-a construit, în teatrul contemporan, o glorie mondială. Oriunde există preocupare de artă dramatică, opera lui e celebrată fie de-a dreptul prin asocieri cu opera marilor clasici, fie indirect prin nulificări adesea mai pozitive decît laudele. Formula de artă pe care o practică îl asociază cu Brâncuşi dintre conaţionali, iar dintre străini cu Picasso, deşi faţă de acesta diferenţe politice îl separă. Dar asupra atitudinii politice vom reveni.

Deocamdată, să reţinem numai formula de „avangardă" a teatrului său ; şi pe aceasta numai ca s-o privim, oricît de în treacăt, mai realist, adică mai în natura ei. Cei mai mulţi, dintre cîţi o contestă, resping formula ca „abstracţionistă". Că, scenografic, conţine o măsură apreciabilă de abstractizare, nu încape îndoială ; că decorul indică sumar numai cadrul permanent al unui moment de viaţă, e de asemenea sigur ; că personajele, scuturate de orice semnalmente efemere, sînt un fel de scheme atemporale, nimeni nu neagă aceasta ; că, în sfîrşit, Eugen Ionescu îşi edifică piesele de teatru pe cîte o metaforă centrală, care adesea devine simbol al viziunii sale dramatice şi al unei concepţii de viaţă, este tot atît de adevărat. Teatrul clasic, cel puţin în privinţa conceperii personajelor şi a voinţei estetice de simbolizare, nu-i poate fi opus. Personajele şi situaţiile tipice, adică reprezentative, se realizează la clasici printr-o anume abstractizare. Tipizarea oamenilor şi situaţiilor e un principiu de asemenea al esteticii marxist-leniniste. Şi simbolul, nefiind decît, cum arată cuvîntul grecesc, un semn, un mod de a semnifica generalul, exprimă şi el sub o formă particulară ideea de tipicitate. Dramaturgul imaginează astfel o societate de... rinoceri, ca în *Rhinoceros*, o colectivitate prin urmare bestială, cum a cunoscut Europa în istoria ei cea mai recentă. Semnificaţia simbolului este bineînţeles abstractă, numai că acest abstrac-

Scanned with OKEN Scanner

ţionism, cu totul deosebit faţă de nihilismul estetic al formelor lui degenerate, provine din doctrina clasică a artei, şi nu e incompatibil cu realismul, fiind susţinut de o puternică intuiţie concretă. E absurdă turma de rinoceri instalată într-un oraş ? Nu e mai absurdă decît stolul de zburătoare din *Păsările* lui Aristofan. Dar, în sfîrşit, dezbaterea teoretică a teatrului lui Eugen Ionescu e mai puţin scopul ce ni l-am propus.

Am vrea îndeosebi să prezentăm fenomenul numit de el „rinocerită". Cuvîntul nu se află în nici un dicţionar. Abia dacă desinenţa lui, precis medicală, ne ajută să-i deslușim înţelesul de boală inflamatorie ca meningita, hepatita, flebita etc... În adevăr, „rinocerita" e numele unei maladii de înfăţişare fantastică ; ea atacă în masă societăţile omeneşti. E o boală a corpului social. Diagnosticul a fost pus de Eugen Ionescu, care i-a făcut şi descrierea simptomatică. Simplu vorbind, „rinocerita" e prefacerea inexplicabilă a societăţii umane într-un puhoi de rinoceri : oameni foarte cumsecade, de îndată ce nişte rinoceri, veniţi de nu se ştie unde, apar în deplină libertate prin oraş, se simt apucaţi din senin de mari dureri de cap ; la rădăcina nasului le apare deodată un cucui, dezvoltat repede în chip de corn vertical ; pielea scorţoşată, ca la pachiderme, li se înverzeşte clipă de clipă ; încep să se-adune şi să ragă fără motiv ; galopează devastator printre vitrinele oraşului ; omoară făpturi plăpînde scumpe inimii omeneşti ; şi ridică peste tot, în urma lor, norii de praf ai nimicirii, dispărînd cum au şi venit, nu se ştie unde ; iar finalmente, după reveniri şi atacuri efective, pun stăpînire pe oraş, identici între ei, uniformizaţi pînă la impresia de unitate repetată nebuneşte.

Mai analitic : ne aflăm într-un orăşel de provincie pietrificată, localitate fără nume, cu locuitori de asemenea anonimi (Gospodina, Băcanul, Patronul Cafenelei, Logicianul, Pompierul etc.) ; cîţiva alţii poartă nume obişnuite, alese într-adins dintre cele mai banale ca să sugereze tot anonimatul (Jean, Bérenger, Daisy, Dudard, Botard etc...). Aceştia din urmă sînt funcţionari, iar toţi laolaltă, prin profesia arătată de numele generic sau, pentru cei cu nume particulare, prin situaţie în orînduirea burgheză, personifică poziţii evident sociale. Nici logica formală, scepticismul şi toleranţa, ca trăsături de spirit ale aceleiaşi societăţi, nu lipsesc să fie re-

Scanned with OKEN Scanner

prezentate respectiv prin Logician, Botard şi Dudard. Dintre toţi, unul singur, Bérenger, cam beţivan, cam leneş, cam boem, distrat pînă la scăpări din vedere vestimentare, om neîncadrat sufleteşte în utilitatea exactă a lumii celeilalte, este un original care scandalizează norma comună. El aparţine numai vag şi din necesitate societăţii în care trăieşte. Aşa că, la apariţia primului rinocer pe străzile oraşului, nu se indignează, ci caută să explice raţional proveniența, nu ridică proteste vehemente ca Jean, prietenul corect, punctual, îmbrăcat cu grijă şi reprezentînd convenţia socială.

Dar se înmulţesc rinocerii şi se declară „rinocerita". Primul atins, după un oarecare numit Bou, este chiar Jean, întrupare însă a convenţionalismului burghez şi a indignării. Acesta se rinocerizează ca în descrierea de mai sus, sub ochii lui Bérenger, care, bineînţeles, strigă după ajutor medical: toţi vecinii apar însă, din pervazul uşilor şi ferestrelor, cu capete de rinoceri, mai mult — străzile sînt pline şi ele de aceiaşi monştri, care asaltează locuinţa lui Jean, un perete se prăbuşeşte şi Bérenger, gonit de spaimă, se refugiază acasă. Odaia lui seamănă întocmai cu odaia lui Jean, identitatea semnificînd că ceea ce se întîmplă nu e un eveniment de spaţiu domiciliat, ci de spaţiu moral, eveniment al conştiinţei omeneşti devastată de teroare. Temîndu-se deci el însuşi de molipsire, pipăindu-şi automat rădăcina nasului, legîndu-se la cap şi chiar văzînd pe pereţii propriei lui încăperi numai desene de spurcăciuni unicorne, Bérenger primeşte vizita lui Dudard şi a iubitei, Daisy. De la Dudard, după ce văzuse pe fereastră pălăria de paie a Logicianului în cornul unuia dintre monştri, află rinocerizarea scepticului Botard precum şi a şefului lor de serviciu, Domnul Fluture; din vorbă în vorbă, mai află că Dudard însuşi, spirit tolerant şi majoritar, e în plin moment de pierdere a naturii omeneşti, îl vede plecînd, îl cheamă înapoi de pe scări, trece la fereastră, de unde însă nu mai poate să-l deosebească în masa celorlalte cornute.

Rămas numai cu Daisy, dragostea îi apare ca unica salvare. Oricît ar suna telefonul, din receptorul căruia se aud numai lungi mugete, oricît aparatul de radio i-ar umple camera cu aceleaşi mugete, oricît şi-ar da seama că şi autorităţile oraşului au trecut de partea dihăniilor, salvarea e în

Scanned with OKEN Scanner

dragoste. Sînt singurii oameni pe lume : Adam şi Eva. Vor putea deci prea bine să regenereze umanitatea. Numai că Daisy n-ar prea vrea copii. Şi apoi rinocerii de pe pereţi au început să surîdă destul de graţios, iar cei din oraş rag din ce în ce mai muzical şi chiar dansează pe străzi. Daisy mai ajunge şi la ideea că nu se poate avea dreptate împotriva lumii întregi, aşa că propune un *modus vivendi* cu noile făpturi ; în acest moment, dragostea i se pare deodată ceva morbid şi, ajungînd chiar să laude energia sănătoasă a rinocerilor. Bérenger, ca să-i stingă pofta de energie, îi trage o palmă. Evident, se ceartă. Şi Daisy pleacă, ea însăşi ca rinoceriţă, la semenii cornuţi.

Bérenger : „Sînt în adevăr singur acum (*încuie uşa cu grijă, dar mînios*). Pe mine nu mă vor învinge (*închide cu grijă ferestrele*). Pe mine nu mă veţi învinge (*Se adresează tuturor capetelor de rinoceri*). Nu vă voi urma, nu vă înţeleg ! Rămîn ceea ce sînt. O fiinţă omenească. Un om... (*Noi răgete, galopuri nebuneşti, nori de praf*)... Mă voi apăra împotriva lumii întregi ! Carabina, unde mi-e carabina ! (*Se întoarce din nou cu faţa la peretele din fund, pe care sînt fixate capetele de rinoceri şi strigă din toată puterea :*) Împotriva lumii întregi mă voi apăra ! Sînt ultimul om şi voi rămîne om pînă la capăt ! Nu capitulez ! (*Cortina*)."

Construită în fantastic, pe grotesc şi absurd, comedia *Rhinoceros* este opera unui Aristofan modern. *Păsările* sau chiar *Broaştele* sau *Viespile* comediografului elin conţin în miezul lor metaforic virtualitatea din care a apărut piesa lui Eugen Ionescu. Contactul direct cu ea trezeşte sentimentul operei de seamă. Dealtfel, ca orice operă de seamă, a şi început să fie pastişată. Ce altceva e filmul regizorului Hitchcock, în care păsările de pradă atacă şi nimicesc un oraş ? El preia simbolul ornitologic de la Aristofan, iar organizarea simbolului şi semnificaţia lui socială, de la Eugen Ionescu. Dar nu valoarea estetică ne preocupă acum. *Rhinoceros,* în formele groteşti ale comicului, exprimă drama societăţii burgheze, care nu are în modul ei de organizare puterea de a rezista procesului de fascizare. Mai mult : procesul este inevitabil, fiind un produs al organizării ei. Acesta e înţelesul cel mai general al comediei. De el se leagă înţelesul personajului principal, care e însuşi autorul. Şi cine altul poate fi, mai cu seamă dacă ne amintim rîndurile de mai

Scanned with OKEN Scanner

jos ale lui Eugen Ionescu : „Pe strada mea, într-un noiembrie aspru şi sumbru, cete de legionari, încarnînd toată bestialitatea şi întreaga nelimitată prostie a omenirii şi a cosmosului — treceau cîntînd nu ştiu ce «cîntec» (un fel de răget) de fiér, cu vorbe de fiere şi fier, scuipînd fiere şi fier, figuri de fiare înlănţuite şi înfierate. Cînd te uitai la figurile lor... semănau aşa de tare între ele încît aveai certitudinea că toţi sînt acelaşi chip multiplicat pe care citeai... burghezie, naţionalism, stupiditate. Pe măsură ce înaintau, noaptea iadului cobora peste străzile oraşului". (*Fragmente dintr-un jurnal intim* în *Viaţa românească*, an. XXXVIII, nr. 3, martie, 1946.)

Aşadar, Bérenger, alias Eugen Ionescu, văzînd cum lumea burgheză se metamorfozează pe de-a întregul în forţă a distrugerii omului, pune mîna pe carabină hotărît să apere umanitatea, ca individ, „pînă la capăt". Unde e însă acest „capăt" ? E, desigur, în moartea lui Bérenger, a „ultimului om", care este el. Şi moartea lui, chiar pe ţeava înroşită a carabinei, e sigură şi iminentă. Iar în acest caz, unicul cu putinţă, n-ar fi fost legitim ca Bérenger să se gîndească la organizarea rezistenţei ? Bineînţeles, mai înainte de a rămîne ca „ultim om" pe lume, el putea şi trebuia să organizeze umanitatea împotriva monştrilor cornigeri. De ce n-a făcut aceasta ? Cum a optat el, deşi cu arma în mînă, să sfîrşească mai tragic decît acea societate care nu vroia şi nu putea să se apere ?

Dacă este aşa, n-am mai avea de zis decît că problematica *Rinocerilor* nu e chiar atît de nouă : Ibsen a dramatizat-o în toate înfăţişările ei. Iar teatrul, după cum îl concepe Eugen Ionescu, ştim că nu tolerează fenomenul de repetiţie. Dar el ţinteşte să răspundă întrebărilor de mai sus. Organizare ? Organizarea e politică şi el nu face politică, ci numai artă. Polemizînd cu criticii săi parizieni (v. *Le Figaro Littéraire*, 30 martie 1963), el afirmă că *Rhinoceros* este un protest împotriva „masificării individului". Dacă însă orice comunitate omenească înseamnă „masificare", adică anulare a individului-om, atunci cum să privim strîngerea la un loc, în jurul aceleiaşi admiraţii, a cercurilor de spectatori, care, după cum ne încredinţează însuşi Eugen Ionescu, i-au aplaudat pînă acum comedia ? Şi cum să mai numim o colectivitate omenească activă, care, luînd chiar exemplul lui

Scanned with OKEN Scanner

Bérenger, ar lupta împreună ca să salveze conştiinţa de om ? E clar deci că nu orice masificare duce numaidecît la anularea individului ca om.

Ca să ne referim mai întîi la ţara noastră (a cărei sîngeroasă experienţă legionară se vădeşte clar că a şi inspirat *Rhinoceros*. Comentatorii din Occident n-aveau cum să ştie că pielea verde a brutelor mugitoare e cămaşa legionară ; că Jean-conformistul neezitant seamănă foarte mult cu caragialescul Mitică, tipul mic-burghezului român în ipostază cosmopolită şi atemporală ; că Logicianul, a cărui pălărie de paie apare în cornul unui rinocer, indică direct pe Nae Ionescu, profesorul de istoria logicii, trecut peste noapte la mistica legionară etc., etc. ; dacă noi, românii, ne-am strîns la un loc din timp şi am împiedicat astfel continuarea războiului alături de hitlerişti, am apărat desigur umanitatea, fără să ne denaturăm ca indivizi prin masificare ; dacă, strînşi laolaltă, am făcut imposibilă instalarea durabilă la putere a rinocerilor şi n-am ajuns la popularizarea învăţăturii unui profesor care susţinea că pînă la cartea căpitanului său de fapt n-a existat o literatură română, am apărat valori ale culturii omeneşti, fără să ne alterăm natura individuală ; şi, dacă popoarele unite în luptă au izbutit pînă la urmă să astupe botul marelui rinocer, care mugea de la Berlin, că, de cîte ori aude cuvîntul „cultură“ îi vine să tragă cu revolverul, ele au apărat umanismul însuşi, fără să anihileze individualitatea omenească, dimpotrivă, asigurîndu-i abia astfel existenţa ameninţată. Putem zice chiar dimpotrivă : acţiunile de masă organizate anume ca să asigure identitatea omului sporesc pe individ.

Nu e aşa, iubite Bérenger ? Mă adresez d-tale, fiindcă îmi eşti mai aproape decît Eugen Ionescu şi te cunosc mai de mult ca el să te fi urcat pe scenă. Nu e aşa că apolitismul, prin nepăsare în faţa catastrofei, e încă un fel al societăţii burgheze de a favoriza „rinocerita“ ? Lupta d-tale împotriva bestializării omului nu e o formă plurală a voinţei de restructurare a acestei orînduiri producătoare de bestii ? Victimă a eredităţii ei teratologice, poţi fi victimă a d-tale însuţi ? Ce altceva este carabina, pe care pui mîna cu întîrziere, decît o armă politică ? Te-ar fi diminuat sau falsificat în identitatea d-tale prezenţa oportună a altor carabine ? Cel

Scanned with OKEN Scanner

ce demonstrează, fie şi numai dramatic, reaua întocmire a unei societăţi, nu gîndeşte în acelaşi timp necesitatea reaşezării ei mai bune ? Eu cred, iubite Bérenger, că „rinocerita“, ca maladie socială, trebuie să aibă, cum spun medicii, o etiologie, şi tratarea cauzelor e mai sigură decît combaterea urmărilor. Şi te mai întreb ceva : cum ai izbutit să învingi ca „ultim om“ asaltul bestiilor ? Ai reapărut în altă piesă a lui Eugen Ionescu, *Le Pièton de l'Air*, ulterioară aventurii cu rinocerii. Mă bucur, bineînţeles, că eşti sănătos şi prosper. Dar, ca să poţi continua să trăieşti, n-ai profitat fără să ştii de sforţările unor conmilitoni necunoscuţi ? De îndată ce continui să trăieşti, te întreb ca pe ultimul reprezentant al raţiunii omeneşti, n-ai izbutit să nu devii rinocer tocmai fiindcă n-ai fost singur ? Tipicitatea, adică atitudinea d-tale estetică de personaj „reprezentativ“, nu însemnează pe de altă parte tot pluralitate ? Oricît de fantezist ţi-ar plăcea să te înfăţişezi azi, trebuie să consimţi la unicul mod de a exista, atît al d-tale, cît şi al artei care ţi-a dat naştere ; altfel, nu poţi avea nici o realitate şi eu am vorbit ca Hamlet cu văzduhul.

Scanned with OKEN Scanner

Dante Alighieri s-a născut în ziua de 8 mai 1265, la Florența. El era fiul unor oameni, nu fără stare materială, de îndată ce posedau, pe lîngă locuința proprie situată între reședințe nobiliare, vreo trei așezări rurale din vecinătatea Florenței, spre Fiesole. Dar părinții lui pentru aceasta nu aparțineau nobilimii, care conducea în acel timp cetatea. Socialmente, așadar, Dante aparținea unei clase mijlocașe progresiste, ceea ce avea să-l împingă la lupta politică cea mai aprinsă împotriva conducerii arbitrare a nobilimii, nu însă fără a se opune cu aceeași energie demagogiei anarhice.

Dar pînă să devină om politic, Dante fu mai întîi un școlar plin de rîvnă intelectuală. El avu ca îndrumător al primei lui învățături pe Brunetto Latini, autor al unei „retorici", care, ca știință a gîndirii și a cuvîntului, poate fi citită cu folos chiar azi, iar cînd începu să compună versuri, sfatul unui Guido Cavalcanti, unul dintre spiritele luminate ale timpului, îl familiarizează cu stilul epocii. De la primul deprinse cunoștințele necesare asupra celor „șapte arte", grupate sub numele de trivium (Gramatica, Retorica și Dialectica) și quadrivium (Aritmetica, Geometria, Astronomia și Muzica), Guido Cavalcanti fiindu-i, în adolescență, mentorul literar, îndrumător influent spre un înalt ideal etic, pe bază de ordine spirituală și de poezie a virtuții. Urmele acestor doi profesori vor putea fi urmărite chiar în opera fundamentală a marelui lor învățăcel, în *Divina Commedia*.

Profesorul cel mai de seamă al lui Dante nu a fost însă un *om*, ci propria lui experiență de viață. Ieșind deseori din Florența și mergînd dimpreună cu părinții sau fără ei la cele trei gospodării rurale, el lua contact cu viața reală a poporului și cu limba dialectului toscan, pe care geniul său îl va preface în limba literară a întregii Italii. Viața proprie

Scanned with OKEN Scanner

îi va da, de asemenea, prilejul să trăiască o experienţă erotică, al cărei sens i se va clarifica prin sfaturile înţelepte ale lui Guido Cavalcanti, devenind copleşitor ca putere formativă în anii maturităţii. E vorba de întîlnirea lui la nouă ani cu Beatrice, care avea opt, fiică a unui nobil florentin Portinari, care locuia în apropiere de casa familiei Alighieri. Puritatea acestei copile, decedată în plină tinereţe, se va combina în spiritul lui Dante cu atmosfera mistico-religioasă a Evului Mediu şi lumina ei, în slava căreia va scrie mai întîi purele imnuri din *Vita Nuova*, va conduce măreaţa construcţie poetică a *Divinei Commedii*.

Pînă atunci, un fapt biografic de ordin cetăţenesc îi îmbogăţeşte experienţa de viaţă. Florenţa, ca una dintre cetăţile italiene independente cele mai strălucite şi mai puternice, era sfîşiată intern de lupte politice: partida nobililor (Gibelinii), ajungînd să conducă treburile publice în chipul cel mai desfrînat, e înlăturată de la putere de partida populară (Guelfii), căreia îi aparţinea Dante însuşi. Cariera politică îl duce nu la cele mai înalte dregătorii în stat, dar oricum îl aşază printre oamenii de seamă ai cetăţii, fiind într-o împrejurare ambasador al Florenţei pe lîngă Scaunul Papal. Viaţa politică a lui Dante e însă o tragedie cetăţenească sfîşietoare. În exerciţiul puterii, guelfii, nemaitemîndu-se de gibelinii izgoniţi, se divid în „negri" şi „albi", printre aceştia din urmă aflîndu-se poetul. El luptă cavalereşte, adică medieval, cu duşmanii externi ai Florenţei, participînd vitejeşte la lupta de înfrîngere a Siennei şi luptă mai cu seamă în politica internă a cetăţii, ajunsă prin guelfii „negri" la dezmăţ şi anarhie.

Rezultatul luptei sale pentru ordine şi moralitate publică este un lung exil care-l poartă timp de 20 de ani (1301—1321) prin celelalte cetăţi italiene, timp în care Dante îşi compune marea operă. El moare la Ravenna în 1321, în urma unei grele călătorii diplomatice la Veneţia, dar *Divina Commedia* era la această dată forma de viaţă nemuritoare pe care şi-o luase. La 700 de ani de la naşterea lui, această operă îşi înalţă piscurile în regiuni sublime de poezie, de ştiinţă şi moralitate, regiuni pe care le va mai vizita, peste aproape 300 de ani de la naşterea lui Dante, numai geniul lui Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

E o operă în care spiritualitatea întreagă a Evului Mediu se împleteşte cu noul ideal de viaţă propus umanităţii de Renaştere. Simbol al acestei îngemănări spirituale este însăşi construcţia poemului în 3 mari cîntece (*Infernul, Purgatoriul, Paradisul*), scrise tustrele în grupe de cîte trei versuri, numite terţine. Cifra 3 semnifică atît misticismul medieval al Trinităţii creştine, cît şi tripartiţia aristotelică a lumii spirituale, aceasta din urmă, dimpreună cu toată ştiinţa despre lumea antică, fiind în opera lui Dante factorul de progres şi de ieşire din lumea Evului Mediu.

Numită de el simplu „Commedia", iar de urmaşi *Divina Commedia* (Boccaccio), uriaşa lui operă stă pînă azi ca un exemplu de ceea ce se poate omeneşte crea prin patriotism, prin moralitate, prin spirit de ordine, prin dragostea de libertate, prin ştiinţa universală, prin sacrificiul personal şi, mai cu seamă, prin pasiunea poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Știința de a face versuri nu mai e de mult obligație a poeziei. De cînd proza a început să se poetizeze, mișcarea inversă a poeziei către proză a devenit tot atît de remarcabilă. Se poate spune că poemul în proză e forma predilectă a poeziei moderne, fie că, tipografic, rîndurile se urmează neîntrerupt pe lățimea paginii, fie că sînt „întoarse" (*verto-ere, versus*), după un număr variabil de silabe, la cap de linie. „Întoarcerea" se făcea altă dată și cu deosebire în literaturile romanice după un număr fix de silabe, versurile apărînd egale ca măsură ; existau însă și inegale aritmetic, în literaturile nordice, la anglo-germani, ca și în producția anonimă a tuturor popoarelor.

Dar de „versuri libere" nu s-a vorbit decît după ce poezia franceză, păstrătoare pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea a rigorilor metrice, s-a manifestat zgomotos în contra acestor rigori atrăgînd la noua formă chiar literaturi care n-o ignoraseră. S-a stabilit astfel un dublu registru prozodic, identificabil azi în toate literaturile : versul clasic și versul liber, care alternează incalculabil în orice literatură modernă și chiar la fiece poet modern.

La noi, unde libertatea s-a experimentat totuși, prin Macedonski, acum optzeci și cinci de ani, concomitent cu experiența franceză, noul vers nu și-a pierdut încă farmecul de noutate. Un poet contemporan ca Miron Radu Paraschivescu își intitulează ultimul volum chiar *Versul liber*. Alții îl practică fără să încerce sau să fi încercat mai stăruitor pe cel clasic.

Astfel, Nichita Stănescu : „Mi se-arătă Savonarola care-mi zise : Să ardem copacii pe rugul vanităților, / să ardem iarba, grîul, porumbul, / ca să fie totul mai simplu ! / Să sfărîmăm pietrele, să smulgem / rîurile din albie, ca să fie totul / mai simplu, cu mult mai simplu ! / Să renunțăm la

Scanned with OKEN Scanner

picioare, / pentru că mersul e o vanitate. / Să renunţăm la privire, / pentru că ochiul e o vanitate. / Să renunţăm la auz pentru că urechea / e o vanitate. / Să renunţăm la mîini, / ca să fie totul mai simplu, cu mult / mai simplu ! Mi se-arată Savonarola în vis, / ca o rană veche a creierului lumii. / Mi se-arată în vis / şi m-am trezit urlînd şi strigînd".

Marin Sorescu, chiar unde nu vrea să mai se vrea antipoet, scrie : „aşa cum stai, / Dreaptă, / Cu braţele moi / Pe pîntecul plin, / Pari o veche soţie de voievod / Ţinîndu-şi ctitoria, / Şi parcă-aud un glas / Venind de dincolo / De dispariţia materiei : // Noi, Ion şi Ioana, / Cu puterile noastre / Am durat acest sfînt / Copil / Întru veşnica pomenire / A acestui soare / Şi-a acestui pămînt".

Poeţi fără îndoială, cum lesne se vede din aceste citate, Marin Sorescu şi Nichita Stănescu, alături de alţii mai vîrstnici ca Geo Dumitrescu sau mai tineri ca Ion Alexandru, rareori se lasă ispitiţi de vechiul meşteşug al versurilor. Ei umblă după seducţii mai subtile decît rima şi ritmul. Spunem rimă şi ritm, ca prozodiştii şi înţelegem prin ele valori deosebite de versificaţie, deşi în realitate rima este o ritmare a spaţiului tipografic, iar ritmul o rimă recurentă în timp. De aceea, poeţii verslibrişti nu pot renunţa decît la amîndouă deodată.

E adevărat că „versurile albe" se desfac de rimă, păstrînd însă ritmul. Aşa e „blank-verse"-ul englez şi endecasilabul „sciolto" italian. Dar nici teatrul lui Shakespeare şi nici poezia lui Foscolo, anterioare eliberării metricii, nu sînt experienţe verslibriste, ci moduri proprii ale precarităţii limbilor respective de a rima. Cînd, de la noi, Hasdeu compune un poem în „versuri albe", dar încercarea, fiindcă nu-şi trage puterea din firea limbii, rămîne singulară.

În general însă, versificaţia tinde la rimă fără nici o constrîngere, de cînd mai cu seamă poezia s-a disociat de muzică. Prin rimă ea suplineşte lira sau harfa, care la antici o însoţea. Şi chiar atunci cuvintele se chemau în vers unele pe altele, după un fel de rudenie a sunetului, care este însuşi embrionul rimei. Se citează îndeosebi la Virgiliu, forma de rimă care face ca grupul final de silabe din cîte un hexametru, să amintească pe cel cu care începe. În *Esquisse d'une histoire de la langue latine* (éd. 1938), A. Meillet citează din Ennius, versuri întregi aliterative, dintre care : „Machina

Scanned with OKEN Scanner

multa minax minitatur maxima muris" „Veluti si quando vinclis venatica velox" sau mai ales „O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti" şi „At tuba terribilli sonitu taratantara dixit".

Rima este însă un fapt al trecerii de la prozodia greco-romană la cea europeană. Data neputîndu-i-se stabili, metricienii o consideră, unii, de origine arabă, iar alţii eclezias-tică („das Geschenk der Kirche" zice metricianul Heusler). Numai tehnica memorării în poezia populară, probabil adevărata origine a rimei, e mai puţin luată în seamă, sub cuvînt că poezia populară a fost cunoscută mult mai tîrziu. Aceasta nu însemnează însă că ea n-a existat paralel cu cea cultă, la toate popoarele, putînd să lucreze prin intermediul poeziei arabe sau al lirismului bisericesc.

Oricum ar fi, fapt este că muzicalizarea versului prin rimă ajunge cu timpul la dezvoltări şi combinaţii distractive, fără nici un raport cu poezia propriu-zisă. De la rima „bogată", unii poeţi, îndeosebi francezi, au trecut la jocuri de „bouts rimés", combinaţii artificioase ca perechea mallarméană *„hormis l'y taire — militaire"* sau ingeniozităţi care rimează cîte un vers întreg, regrupat lexical, cu el însuşi ca *„Gall", amant de la reine, alla, tour magnanime" — „Gallament, de l'arène, à la tour Magne à Nîmes"*. Reacţiunea verslibristă, în care scuturarea de rimă a fost unul dintre primele gesturi ale eliberării poeziei franceze, s-a produs aşadar, faţă de formele ei arbitrare, faţă de ceea ce Verlaine numise „bijuterie de două parale", nu însă faţă de tendinţa firească la rimă a oricărui vers.

Ceva similar s-a întîmplat de asemenea cu ritmul. Poeţii formalişti numărau silabele numai spre a împlini metrul unui tipar propus : fără nevoie să exprime ceva. Parnasianismul îndeosebi devenise astfel o paradă de măsuri şi ritmuri mecanice. Nici o legătură de necesitate nu se mai stabilea între bătaia inimii (după P. Claudel — „iambul fundamental") şi recurenţa accentuală în vers. Dar de la tactul metronomic pînă la dispariţia ritmului sau pînă la retragerea lui în imperceptibil e o distanţă egală cu aceea de la legitima scuturare de rimele construite distractiv pînă la anularea tendinţei firești a unui vers de a rima cu altul. Căci starea de ritmicitate e totdeauna semnul de intensificare a unui senti-

Scanned with OKEN Scanner

ment. Şi dacă impulsurile vieţii sufleteşti sînt variabile chiar sub durata aceleiaşi stări de sensibilitate, putînd deci modifica măsura silabică a fiecărui moment, ritmicitatea întregului rămîne să se semnaleze percepţiei estetice. Ea pleacă din însăşi natura poetului şi a poeziei, care exprimă în material propriu pulsaţia arterială şi respiraţia în doi timpi a omului ; ea oglindeşte mecanica anotimpurilor şi a mareelor, rotaţia ciclurilor şi periodicităţilor cosmice, propagarea în unde a fenomenelor electromagnetice şi a tuturor realităţilor lumii, în care trăim. Sînt mai bine de o sută de ani de cînd Spencer a arătat că ritmul este însăşi modalitatea de existenţă a universului. Poezia, fie ea un cîntec de leagăn, ne introduce, fără să ştim, în ţesătura de ritmuri a vieţii cosmice.

Rima şi ritmul, imagini, una, a simetriilor spaţiale şi, alta, a recurenţelor în timp, nu sînt jucăriile „de două parale", care au apărut ca atare, numai o dată cu formalismul manufacturier : ele reprezintă un meşteşug, bineînţeles, dar şi o doctrină.

Scanned with OKEN Scanner

Quintus Horatius Flaccus, fiu al unui sclav liberat, al unui *libertus*, trăia pe la anii 30—25 înainte de era noastră la Roma. El se afla ca poet în societatea protectorului său Maecenas, ca şi în preajma lui Agrippa şi chiar a lui Octavianus Augustus. Poetul schimba des viaţa Romei cu traiul retras la vila sa de la est de Tivoli, pe care i-o dăruise Maecenas. El avea acolo în ţinutul muntos, identificat la sfîrşitul secolului XVIII de abaţii Capmartin de Champy şi Domenico de Sanctis, un „colţişor" de odihnă, un *angulus*, cum îi plăcea să spună, deşi vila, căreia de asemenea îi spunea *villula* adică „vilişoară", avea 14 încăperi, o piscină, două *triclinii* şi mai multe *cubicule*, în care trăiau permanent cinci familii libere şi opt sclavi, vilă în jurul căreia o baie, un parc, o cascadă, pădurea de măslini ca şi de stejari şi fagi, o apă curgătoare zisă Digenţia, o vie, un bun loc de arat şi altul de păşune formau nu un „colţişor", ci aproape un domeniu.

Oricum, în acest cadru bucolic îşi scria Horaţiu versurile despre care singur spunea că sînt „nemaiauzite" pînă la el: *Carmina non prius audita*. Cîte un vers ne face să înţelegem viaţa dusă în retragerea din frămîntările Romei: o cină frugală îl ajuta să adoarmă în iarbă pe malul rîului (*cena brevis iuvat et prope rivum somnus in herba*). Altele îi arată gîndurile care îl umbreau cu tristeţea scurtei existenţe a omului. Fiece zi ne scade puterile şi, în cele din urmă, ca şi marile figuri ale istoriei înghiţite de timp, nu sîntem decît „pulbere şi umbră" (*pulvis et umbra sumus*), fiindcă „moartea cea palidă" (*pallida mors*) calcă deopotrivă „colibele săracilor" ca şi „palatele regilor". Leacul tristeţii horaţiene era însă înţelepciunea, nu disperarea predicată azi de spirite neînţelepte. Dacă omul socoteşte fiece zi ca fiind ziua „supremă", adică cea din urmă, ziua următoare i se va părea un dar; dacă ştie să preţuiască atît cît se cuvine un ospăţ,

Scanned with OKEN Scanner

un vin, o dragoste, culoarea existenţei i se schimbă. Horaţiu era aşadar o natură de poet liric, cu percepţia vie şi memorabil întristată a lunecării timpului, nici amărît peste fire de scurtimea vieţii şi de nestatornicia soartei, nici exultant şi ditirambic faţă de bucuriile momentului. Echilibrul moral, acea *equa mens* care i se părea a fi bunul cel mai de preţ dimpreună cu cunoaşterea de sine, îl apărau de excese şi rătăciri.

În privinţa rătăcirilor, el nu voia să se abată nici la compuneri poetice, care nu-i erau proprii. Cînd Agrippa, eroul de la Actium, îi cere să preamărească faptele de arme îndeplinite sub Octavianus Augustus, victoria acestuia asupra lui Marc Antonius, el răspunde în versuri: „Nu eu, ci Varius (Vergilius nu scrisese încă *Eneida* n.r.), care e mare meşter în poeme moeonice (homerice, epice, n.r.) va să scrie despre vitejia şi biruinţele tale ca şi despre tot ceea ce armatele au făcut, pe mare şi pe uscat, sub conducerea ta. Eu nu am, Agrippa, forţa şi îndrăzneala să cînt mînia cumplită a lui Achille, spăimîntătorul, sau rătăcirile maritime ale isteţului Ulisse...". De asemenea cînd Maecenas însuşi, pe care îl numise „Tu — şi prezidiu şi dulce mîndrie a mea" (*et praesidium et dulce decus meum*) îi cere să cînte măreţele fapte ale lui Augustus, ale împăratului care îi era prin Maecenas prieten şi ocrotitor, Horaţiu îi răspunde lui însuşi, dîndu-se în lături şi de la această onoare: „Nu-mi cere să potrivesc pe coardele moi ale ţiterei mele lungile războaie ale sălbaticei Numanţii, nici pe asprul Hanibal, nici marea Siculă, roşie de sîngele cartaginez...; mie muza mi-a dat să spun numai dulcile cîntece ale stăpînei Licymnia (era iubita lui Maecenas — n.r.), ochii ei scăpărători (*fulgentes ocules*) şi inima neclintită în împărtăşitele iubiri". Horaţiu era prin urmare şi vroia să rămînă liric.

Se întîmplă însă ca puterea Necesităţii istorice să se strecoare în jocul facultăţii lui creatoare. Poetul cunoştea bine pe această „neîndurată" zeiţă. Chiar soartei, care înalţă pe omul din popor, care preface triumful în funeralii, care îmblînzeşte marea, intimidează pînă şi pe „dacii sălbateci" sau pe „sciţii nomazi" şi supune pe „tiranii în purpură", Fortunei înseşi, atotputernicei şi schimbătoarei, în care credeau anticii, Horaţiu îi dă aceeaşi călăuză: „Totdeauna înaintea ta merge cumplita Necesitate (*saeva Necessitas*) în mînă cu piroane şi

Scanned with OKEN Scanner

icuri (*gestans... clavos trabales et cuneos...*) de aramă..." (*Od.* XXXV, *Cartea* 1). Sub puterea ei, poetul liric nu devine poet epic, cum greşit înţelesese el invitaţia lui Agrippa şi a lui Maecenas, ci cîntăreţ liric al Imperiului. Poezia, rămînînd să-i fie mai departe fermecătorul îndemn de a gusta plăcerea cumpătată a clipei, fie aceasta o încîntătoare Licymnie sau numai o cupă de Falern, rămînînd să-i fie de asemenea tristeţea subţire a fugii anilor, această poezie de conviv senin, plină de graţie şi echilibru sufletesc, primeşte totuşi sugestia actualităţii politice. Necesitatea istorică, fără s-o mutileze, o ajută să se depăşească, ducînd-o la forme patriotice. Şi astfel opera lui, inspirată de împrejurări politice, devine registrul tuturor inamicilor patriei : britoni, cantabri, cartaginezi, etiopieni, perşi, sicambri, parţi, sciţi, geloni, geţi şi traci ; toţi avînd în opera sa locul şi calificativul lor, ca nişte *vexile* (steguleţe) înfipte pe fruntarii, delimitînd geografia imperiului : Cîntecul erotic şi convivial trece în odă şi imn. Întoarcerea lui Plotius Numida din războiul cu cantabrii e salutată-n oda XXXVI, cartea 1 ; moartea Cleopatrei apare în oda XXXVII, cartea 1, cu îndemnul *Nunc est bibendum... sovales* (E timpul să bem... tovarăşi)" : victoria lui Drusus asupra unor neamuri germanice se află în oda VI, cartea 3 ; dar îndeosebi, ca poet politic, Horaţiu preamăreşte pe Maecenas şi cu atît mai mult pe Octavianus Augustus, glorificarea împăratului cuprinzîndu-i spiţa însăşi, care „străluceşte între toate ca luna între stele" (*...velut inter ignes luna meinores*), cum spune în oda XII, cartea 1, şi cum va spune, peste aproape două mii de ani, despre frumuseţea Cătălinei, Eminescu al nostru. Fără acţiunea Necesităţii, căreia el totuşi îi zice mereu „neîndurată" sau „cumplită", coarda imnică ar fi lipsit liricii lui, Nevoia este mama noii complexităţi. El avea doi-trei ani peste patruzeci, cînd moare Virgilius, devenit între timp autorul celebrat al *Eneidei*. La o festivitate anume instituită pentru slăvirea poporului şi statului roman, cine altul, în lipsa lui Virgilius, poetul epic, urma s-o pună în versuri ? Primul poet în viaţă, după moartea atît a lui Virgilius cît şi a lui Varius, era el. Deci Horaţiu : va trebui (aşa cerea Necesitatea) să compună un poem pentru sărbătorile oficiale, zise „sacculores" ca să se deosebească prin caracterul lor profan de cele sacre, poem pe care l-a şi numit *Carmen saeculare*. E un imn închinat Patriei şi Păcii. I-a

Scanned with OKEN Scanner

zis *Carmen Saeculare*, fiindcă secolul urma să se încheie în curînd, aceasta după tablele oraculare păstrate de împărat, cît şi după profeţia eglogii mesianice (*Nascitur ordo*) a lui Virgilius ? L-a recitat Horaţius însuşi faţă de împărat şi mulţimea adunată cu acest prilej ? L-au cîntat coruri de tineri şi tinere într-un fel de dialog muzical, pentru ca sfîrşitul să le întrunească glasurile într-o izbucnire de slavă unanimă ? Nimeni nu mai poate fi exact, dar fapt este că poetul l-a scris sub puterea Necesităţii celei „neîndurate" şi opera i s-a îmbogăţit cu valori imnice neprevăzute nici de autorul lor.

Lecţia operei lui Horaţiu îndeamnă exemplar pe poeţii tineri de azi la tematica actualităţii ; pe cei mai vîrstnici îi face să reflecteze că natura talentului li se poate îmbogăţi prin aceeaşi tematică ; şi tuturor ne spune că Necesitatea nu e numai „neîndurată", ci şi darnică. Învăţătura profundă a operei horaţiene constă aşadar, la nivelurile cunoaşterii estetice şi filozofice, în puterea Necesităţii de a se preface în libertate creatoare.

O critică maliţioasă ar putea totuşi pune pe Horaţiu sub anumite rigori etice. Lirismului său imnic, o asemenea critică i-ar zice adulaţie. Dar reaua voinţă e în acest caz curată ignoranţă. Suetoniu, scriind biografia poetului, ne-a lăsat însemnarea, din care se vede limpede că imnograful ţinea îndeosebi să nu fie adulator împărătesc. După Suetoniu, Octavianus Augustus se adresează odată poetului cu vorbele : „De ce, Horaţiu, pe mine nu mă faci niciodată interlocutorul tău în operele pe care le scrii ? Te temi cumva ca posteritatea să nu te ţină de rău că ai făcut parte dintre apropiaţii mei ?" E de bănuit că, la asemenea vorbe ale împăratului, Horaţiu se va fi închinat adînc şi va fi răspuns ceea ce nu ştim, dar interlocutor, pe împărat, nu l-a făcut nici mai tîrziu în scrierile sale. Altă dată, după cum aflăm dintr-o inscripţie descoperită tîrziu, Octavianus Augustus scrie lui Maecenas şi cere ca „Horaţiu al nostru", adică tot atît de scump împăratului ca şi lui Maecenas, să-i fie colaborator de cancelarie, ajutîndu-l să-şi compună scrisorile imperiale. Poetul însă refuză din nou. În sfîrşit, el îşi îngăduie, într-o odă, să mai spună că a înălţat, cu operele sale, „nu monument mai trainic decît arama" şi chiar decît „piramidele regale", că nenumărate căpetenii de oameni s-au şters pentru totdeauna din istorie şi

Scanned with OKEN Scanner

că dacă Achille și Agamemnon mai trăiesc pînă azi, aceasta se datorește numai cîntecelor lui Homer, care i-a preamărit. Un adulator nu spune stăpînului său, oricît de pe departe, că ar putea muri necunoscut fără el, ale cărui versuri vor comunica numai ele veacurilor viitoare gloria lui împărătească. Horațiu este astfel o conștiință superioară, care nu putea să cadă în lingușirea curteanului caricatural. E drept a spune totodată că, dacă nici Octavianus Augustus nu se supăra pe îndrăznelile de tot felul ale poetului, e semn că împăratul însuși era la rîndul său de asemenea — om superior și cu atît mai strălucitoare îi este gloria în ochii posterității. A bănuit împăratul într-adevăr cîtă dreptate avea Horațiu ? Cine mai știe ! Dar noi vedem bine această dreptate. Octavianus Augustus a murit, inatacabilul imperiu roman s-a spulberat ca un puf de păpădie, abia ruinele Romei antice, acele „vertebre ale istoriei“ cum le-a zis D'Annunzio, mai mărturisesc un timp cîte ceva despre măreția apusă ; în vreme ce poezia lui Horațiu, numai ea, neatinsă de cele aproape 2.000 de ani, care au înghițit un lung șir de imperii și împărați, exceptează pe Octavianus Augustus și patria romană de la legea implacabilă a morții veșnice.

Scanned with OKEN Scanner

Întrebările finale sînt bine ştiute ca zadarnice. Ele răsar din natura intimă a formelor vieţii şi, prin mereu neconvingătoarea lor vanitate, pot fi grupate la un loc. Deşi zadarnice, aceste întrebări se impun din cînd în cînd minţii omului cu o demonie inexplicabilă. Iar fenomenele chestionate rămîn cu atît mai mute cu cît sînt mai decisive. Numai că spiritul omenesc nu şi le pune pe toate cu aceeaşi frecvenţă. Fulgerul e totdeauna un eveniment uimitor ; oamenii care, văzîndu-l, se mai închină, sînt totuşi din ce în ce mai puţini. Familiaritatea cu tainele ţine loc de explicaţie. Orice ar fi electricitatea în sine, am ajuns să întoarcem cu toată nepăsarea comutatorul ca să ne luminăm odaia şi nimeni nu se închină la fulgerul domesticit în maşina de uz casnic. Nici omul de ştiinţă nu se mai întreabă azi ce este gravitaţia, ce este forţa magnetică şi ce — radioactivitatea ; el ştie că nevoia de a-şi explica lumea se loveşte aci de un prag ultim ; după aceea, ca spirit raţional, indisponibil la uimire, se întoarce cuminţit pentru totdeauna la folosirea consecinţelor practice, pe care le fructifică din inexplicabil. Nimeni n-a mai creat pe Homunculus a doua oară.

Numai poeţii, cu ochii lor noi şi cu binecunoscuta lor necuminţenie, se miră de tot ce văd, ori de cîte ori ar vedea, fiind de aceea, azi, singurii autori de întrebări fără răspuns. Sînt unele care au în timp o cadenţă notabilă. Ele se impun spiritului omenesc, după o periodicitate incalculabilă în viitor, dar certă în trecut. Nici o epocă n-a scăpat neînşelată de solicitarea lor şi niciodată n-au fost mai puţin noi decît au fost pentru neliniştea primului om. Sînt întrebările omului despre om, ale spiritului despre spirit, ale vieţii despre viaţă. Circularitatea lor în istoria filozofiei abia se disimulează filologic (mit, arheu, dumnezeu, monadă, elan vital etc...) şi, de fiecare dată a provocat adevărate furtuni şi construcţii de noi

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte. Mai adevărate decît adevărurile filozofiei par sarcasmele lui Mefistotel, cînd îşi ia înfăţişarea lui Faust spre a sofistica mintea fragedă a învăţăcelului : cuvîntul este totul, nu ideea, „*nur muss man sich nicht allzu ängstlich quällen* (în lipsă de idei n.n.). *Denn ebenwo Begriffen fehlen / Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein. / Mit Worten lässt sich trefflich streiten, / Mit Worten ein System bereiten, / An Worte lässt sich trefflich glauben, / Von einen Wort lässt sich kein Yota rauben*".

Fraţi buni ai poeţilor, filozofii au fost şi sînt ei înşişi, în cele din urmă, tot un fel de poeţi ; se nutresc din aceeaşi substanţă. Nu e nici o mirare că Shakespeare, prin glasul lui Hamlet, anticipează atît subiectivitatea lumii, cît şi natura valorilor : lumea este cum o vede fiecare şi numai gîndul fiecăruia hotărăşte valoarea binelui şi a răului, „*there ist notbing good od bad, but thinking makes it so*" (Schopenhauer, văzîndu-se anticipat, citează din Shakespeare), iar un Gérard de Nerval putea spune pe bună dreptate : „*Mes sonnets ne sont guère plus obscurs que la métaphysique de Hegel*".

Dealtfel, filozofii înşişi la rîndul lor, aflaţi sub puterea acelei circularităţi a întrebărilor-limită, care nu e numai recurenţă în istorie, dar şi ciclu de nelinişti congenere, au simţit mai toţi nevoia să ştie ce e frumuseţea poetică. Fie că s-au preocupat mai mult de poezia propriu-zisă, fie că au speculat îndeosebi asupra muzicii, interesul lor de metafizicieni şi nemetafizicieni a mers cu necesitate la teoria creaţiei artistice. Departe de a crede că actul poetic ar fi numai o anexă la obiectul filozofiei, cei mai însemnaţi dintre ei lasă să se înţeleagă, oricît de oblic, că e însuşi acest obiect. Ei ştiu că a avea o concepţie proprie despre lume obligă la construirea unei concepţii estetice corelative, orice filozofie răspunzînd explicit sau numai implicit într-un anumit fel de a concepe Poezia. Iar cînd filozofi de seamă se întîmplă să nu-şi formuleze limpede şi deosebit concepţia estetică, critica sau modul artistic contemporan subvin şi împlinesc lacuna. Este adevărat că de la un timp estetica s-a mişcat, în căutarea unor legi proprii, către o „autonomie" oarecare, destul de iluzorie, dar rezultatul acestei mişcări a fost cel mult separarea de ştiinţele pozitive sau chiar de unele noologice, rămînînd însă nedespărţite de filozofie. Poezia şi Filozofia au putut de

aceea să pară că sînt două feluri ale omului de a se întreba despre aceeaşi realitate.

Oricum, la pragul mut al esenţei, unde stăruiesc numai poeţii şi filozofii, conjectura teoretică şi metafora poetică au fost resimţite mai totdeauna ca posibilităţi de cunoaştere care se suplimentează. S-a zis chiar că, pe Plato, sentimentul acestei rivalităţi şi nu altceva l-a împins la ostracizarea poetului din cetatea ideală, neputînd sta amîndoi pe acelaşi loc. Se poate, Cain omoară pe Abel, în istorie, nu numai o dată şi nici în acelaşi fel. Sînt însă cazuri cînd fraţii se şi iubesc. Plecînd de la germanitatea frăţiei lor, Bergson se poartă faţă de poet cu o gingăşie unică, poftindu-l la colaborarea cea mai intimă ; atît de intimă, încît se împletesc amîndoi, pînă la pierderea profilului individual, într-o indistinctă tăcere ultimă. Între tăcerea lui Bergson şi tăcerea lui Rimbaud nu e nici o deosebire : amîndoi ascultă, fără cuvînt, freamătul vieţiii. De unde aşadar Plato caută să se substituie poetului, disputîndu-i locul, Bergson face să se poată zice că şi-l cedează pe al său cu abnegaţie şi chiar cu ceva uşurinţă. De data aceasta Cain se dăruie fratricidului etern sau, în orice caz, fraţii şi-au schimbat surprinzător identitatea. Oricum ar fi, situaţia exprimă acelaşi adevăr : filozoful şi poetul se întîlnesc de mai multe ori în drumul lor, care li se sfîrşeşte acolo unde nu-i mai putem deosebi. Chestiunea a fost amănunţit dezbătută în romantism. Filozofi ca Hegel şi Schelling au prezentat raporturile dintre cele două moduri de cunoaştere, părtinind bine înţeles modul filozofic, în timp ce poeţi ca Novalis şi Schelley afirmă preeminenţa modului poetic. Dar asupra congenerităţii lor, ei se înţelegeau perfect.

Tot atît de interesantă este reluarea chestiunii de mai recenţii filozofi ai culturii. Aceştia susţineau, pe temeiul unei vechi observaţii istorice, că procesul culturii se îndeplineşte ciclic sau, cum se exprimau ei, „stilistic". Toate manifestările de cultură au, după ei, un aer de epocă, o ţinută coevală, căreia i se subsumează, exprimînd în comun aceeaşi problematică. Ideea de ciclu e o idee socratică, reapărută în Renaştere prin Giordano Bruno şi alţii, iar Goethe, la rîndul lui, vorbise destul de stăruitor despre un „Zeitgeist" ca realitate unificatoare, în care existau premisele concepţiei stilistice a culturii. Dacă în atmosfera oricărui cuprins istoric e un

Scanned with OKEN Scanner

comandament spiritual unic, același comandament a putut fi identificat de asemeni în orice cuprins spațial ; ciclurilor istorice, adică „spiritului timpului", filozofii culturii le-au ripostat cu ciclurile geo-cosmice, deci cu „spiritul spațiului". Concepția de univers finit și sferic a vechilor greci nu putea răspunde literar în poezia infinitului romantic, în beția leopardiană a naufragiului în necuprins, după cum rigorile genuistice ale anticilor nu puteau coincide în timp cu idealismul fichteian. În reluarea „stilistică" a chestiunii noastre, geminarea filozofiei cu poezia, deși nu numai cu ea, subzistă în alt chip, dar absentă nu e. Cadența lor în timp și spațiu se produce coordonat, încît pînă acum nu s-a observat o schimbare fundamentală a punctului de vedere filozofic fără să se înregistreze de asemenea o modificare și a percepției estetice. Acestei convingeri, Marx și Lenin înșiși, ca exponenți ai concepției materialist-istorice, îi dau cea mai solidă întemeiere.

Dar s-a pus întrebarea : care mod de cunoaștere, dintre cele două e determinant ? Cauza stilistic activă lucrează din filozofie asupra poeziei sau din poezie asupra filozofiei ? Bine ar fi ca nici un filozof și nici un poet să nu-și pună o astfel de întrebare. Fervoarea fiecăruia pentru activitatea proprie l-ar îndemna poate încă o dată la părtinirea, care s-a văzut la ei din romantism ; și am ajunge în cele din urmă la aceeași cunoscută și neprofitabilă identificare a metafizicei cu arta sau a artei cu metafizica, admițînd că filozoful s-ar domina îndeajuns ca să se explice printr-un poet sau poetul printr-un filozof. Și chiar în acest caz rar, sporul de cunoștință n-ar fi decît o iluzie. O necunoscută (X) pusă în ecuație cu altă necunoscută (Y) nu e mai puțin necunoscută. În bună logică, după metoda variațiilor concomitente, factorul analogiilor observate în două serii de fapte se află în afara acestor serii. E probabil dar ca felul de a se concepe poezia într-un timp anumit să fie originat nu de vreo formă congeneră (religia, metafizica, știința, politica etc...), dimpreună cu care constituie același ciorchine gnoseologic, ci de o împrejurare comună, care le condiționează pe toate mai din adînc. Nici științele pozitive, deși în flagrantă antinomie cu preștiințele poetului, antinomie de natură, de obiect și metodă, nici ele, după un Spengler, nu se dezvoltă în deplină neatîrnare ; o relație fundamentală cu rădăcina celorlalte activi-

tăţi ale spiritului le întruneşte ascuns. Iar din punctul lor de asociere, unitatea bulbară a cunoaşterii devine istoriceşte evidentă ; în cuprinsul acestei unităţi subterane arborescenţa viitoare e un eveniment neîntrevăzut încă, dar aceeaşi sevă, suptă din acelaşi pămînt şi, mai cu seamă filtrată prin acelaşi bulb, comandă „stilul" neîntrevăzutei arborescenţe. Valoarea-sumă, căreia i se spune tip de cultură, repetă pe un plan mai înalt de existenţă unitatea bulbului originar.

Dar mediul nutritiv, în care germinează tipul culturii, este însăşi viaţa omului ; „stilurile" sau „ciclurile" bat pînă în miezul ei şi legea de mişcare a vieţii e însăşi legea culturii. Mai curînd pare adevărat, prin urmare, că poezia şi filozofia, fără să se determine reciproc, sînt deopotrivă determinate de prefacerile vieţii. Omul istoric e factorul lor comun.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria criticii literare s-a organizat la noi pe trei sensuri ideologice. Un prim sens apare din activitatea oamenilor de cultură generală ca M. Kogălniceanu și N. Iorga, (cu cîteva trepte mai jos, dar pe aceeași scară) Ilarie Chendi. Al doilea sens ni se clarifică din activitatea disociativ estetică, grevată totuși de racile proprii, a lui Titu Maiorescu, M. Dragomirescu și E. Lovinescu. Iar sensul al treilea este cel sociologic reprezentat prin C. Dobrogeanu-Gherea (mai puțin), prin C. Stere-Șărcăleanu și (în parte) prin H. Sanielevici și G. Ibrăileanu.

O privire mai critică, mai actual critică, simplifică tabloul pînă la ireductibil : specificul național și rigorismul estetic, considerîndu-le radical, sînt moduri ale aceleiași intelecții burgheze. Rămînem prin urmare cu două sensuri de orientare critică : unul împletit din contradicții naționalist-estetice și altul mai omogen, dar nu fără grave simplificări sociologice.

Această opoziție, întemeiată dialectic pe ideea că nici o controversă, gîndită politic, nu conține de fapt decît două puncte de vedere și nu poate avea decît două soluții, se dovedește solidă în tot cuprinsul sutei de ani de după 1840, anul apariției *Daciei literare*. Este adevărat că între cele două războaie mondiale critica străbate o perioadă plină de confuzii. E perioada erorilor înflăcărate și, pentru disociativi, a riscului, de a nu lua foc ei înșiși. Lăsînd de o parte contribuția lor pozitivă la înfrînarea tuturor fanatismelor, criticii acestui timp, cîți s-au ridicat acum la notorietate, fără excepție, dacă proveneau din critica sociologică aveau totuși cîteodată irepresibile tentații estetiste, iar dacă ieșeau din critica estetică făceau totuși pe sub mînă și chiar pe deasupra mîinii un istorism și un sociologism adulterin. Complexității epocii nu-i

lipsea nici ilustrarea tipului și estetist și rasist. Subversiunea conștiinței proprii era, la grade deosebite, conduita comună a acestor critici. Vocabularul ca și ideile le erau, cum bine se înțelege, destul de compozite. Dacă, să zicem, aveau de combătut unele aprinderi mistice, ceea ce li s-a întîmplat de mai multe ori, ei le combăteau idealist, făcînd ei înșiși un fel de misticism estetic : se propunea astfel poezia ca fiind practic „inefabilă" și i se teoretiza deschis „misterul". La lumina unei ideologii clare, limbajul nu li se diferenția radical de al adversarilor, ceea ce dă azi impresia că, în focul luptei, își cam smulgeau din mîini, unii altora, aceleași arme.

Mai notabil însă este faptul că profesioniștii confuziei puseseră în circulație două concepte și anume „autenticitate" și „trăire" care, prin pură iluzie filologică a unei orientări noi, dădeau în fond numai oarecare fierbințeală ideii clasice de „adevăr" în artă. Un dicționar critic ar fi fost cum nu se poate mai binevenit. Dar cine-l putea face, cînd fiecare, chiar dintre bunii critici, profesa, fără să știe, cel puțin cîte o eroare, dacă nu mai multe ?

Eliberarea politică produce corespunzător procesul eliberării de confuziile vechi. Devenise din ce în ce mai evident că acestei generații de critici i se putea vorbi în limbajul rațiunii. Așa fiind, în noua atmosferă, critica dobîndește sau tinde să dobîndească un vocabular tot atît de clar ca și ideologia care îl originează. Aceasta ar fi fost legea. Dar tot lege este și caracterul procesiv al istoriei chiar în privința rezultatelor unei revoluții.

Nimic mai firesc dar, decît fenomenele de tranziție. Și un asemenea fenomen avem de semnalat în zona lexicală a limbajului critic respectiv și chiar contemporan. Ne referim, bineînțeles, nu la criticii care formați de acum treizeci de ani și-au putut continua cu deprinderi explicabile, activitatea, ci numai la cei formați după 23 August 1944. Ei au folosit, cu o frecvență maximă, fie în articole de analiză critică, fie în eseuri de orientare generală, concepte ca : *reflectare*, *tipicitate*, *militantism* (mai vechi, acesta, și întrebuințat, credem mai întîi și cu alt sens, de N. Iorga), *principial*, *principialitate*, *științific* (în sens marxist), *partinic*, *partinitate*, *actual*, *actualitate* ș.a. Coerența acestui vocabular, ideologicește, e incontestabilă. Ne aflăm în fața reflexelor verbale ale celei mai sistematice doctrine sociale. De aceea, oricît conceptul de

reflectare s-ar lega de vechiul *mimesis* aristotelic, iar *militantism* de misiunea luptătoare a scriitorului, propusă mai de mult de Iorga, limbajul criticilor noi era cu totul inedit şi, în critica română, aducea un radicalism ideologic nemaicunoscut.

Totuşi, din cînd în cînd, şi uneori chiar prea des, apăreau de sub aceleaşi condeie termeni divergenţi ca : *trăire, inefabil, univers* (poetic) sau numai obsesivi ca : *mesaj, major, valabil.* În privinţa ultimilor trei, discuţia nu e lungă. *Valabil* (= „valoros, de valoare permanentă, izbutit", „operă valabilă"), provine poate din sfera de limbaj a logicii formale („argumentaţie valabilă, conformă regulilor silogistice, convingătoare"), fiind prin extensiune aplicat şi valorilor artistice ; de unde, în teatru „interpretare valabilă" şi chiar în sport „stil valabil" ; major (= „important, capital, de valoare exemplară", „operă majoră"), nu stă în nici o relaţie cu logica („premisa majoră"), şi nici cu vorbirea juridică („major, majorat") ; mai curînd e de presupus ca provenind din terminologia muzicală („gamă majoră", „gamă minoră"), dacă nu cumva se va fi născut din simpla opoziţie faţă de „minor" cu care din vechi s-a designat categoria poeţilor, după aceea a zeilor, de mîna doua. Cu *mesaj* (= „ştire, veste, anunţ, solie", „mesaj poetic") trecem de la obsesia lexicală benignă la vocabularul incongruităţii ; ieşit tîrziu din derivatele romanice ale lat. *mitto* (= „a lăsa liber, a da drumul, a arunca" şi apoi „a trimite"), cuvîntul dezvoltă un înţeles de taină prin etimologia comună cu derivatul bisericesc catolic *missa* („fr. „Messe", „liturghie") însemnînd azi „misiune particulară", „ştire necunoscută public", ceea ce şi este „solia", neîncredinţată dintotdeauna unei armate întregi, ci numai unuia sau cîtorva emisari. Şi oricît s-ar mai putea discuta asupra acestui cuvînt (folosit mai întîi de critica engleză prin Walter Pater şi răspîndit continental prin anglicizanţii francezi de după primul război mondial), fapt este că a vorbi de „mesaj" în legătură cu mai toţi poeţii timpului constituie cel puţin un abuz.

Dar cuvinte improprii, divergente, incongrui şi chiar subminante faţă de raţionalitatea obiectivă a criticii noi sînt primele trei. Metafora de *univers*, aplicată tuturor asociaţiilor posibile, pe care le deşteaptă un raţionament, a fost în-

trebuințată mai întîi de logica formală engleză prin De Morgan și apoi de critica literară și artistică modernă, cu referire la unicitatea de reprezentări și viziune a fiecărui poet sau artist. De la această idee pînă la concepția pluralității monadice a poeziei sau artei nu e nici un pas, iar monadism nu poate însemna decît „ermetism", „solipsism", „autism", adică, în limbaj curent, izolare și rupere de corpul social. Iată dar ceea ce implică în mică parte formula „univers poetic", care, dacă răspunde în totul idealului individualist de artă, contrazice orientarea în comun la ambianța socială și obiectivă a poeților de azi. Și ni se pare că nici un critic structural logic nu poate profesa ambele idealuri de artă și că numai prin inadvertență se poate mărturisi o orientare, folosind limbajul celeilalte.

Cît privește *inefabil* și *trăire*, nu e nimeni, credem, să se îndoiască asupra divergenței și chiar incongruității lor față de conținutul criticii noi. *Inefabil* (= „indicibil, de nespus, informulabil", „esență inefabilă"), de la vechiul lat. *for-fari* (= „a vorbi, a zice") prin derivatele tîrzii ale acestuia, se află, fie numai gîndit și aproximat, fie rostit cu toată precizia, în eseurile despre poezie ale unor esteticieni francezi în sutană: trei abați Bouhours (sec. XVII), Batteux și Du Cerceau (sec. XVIII) îl aproximaseră cei dintîi unul dintre ei spunîndu-i *je ne sais quoi*, pentru ca abatele Brémond, iluminatul „poeziei pure" din secolul al XX-lea, să-l pronunțe exact, identificîndu-se cu el desăvîrșit după legea misticilor; și cum nici critica franceză laică nu s-a lăsat mai prejos și l-a întrebuințat cu predilecție, de aci a fost introdus la noi prin E. Lovinescu și difuzat prin G. Călinescu. Dar dacă termenul e de înțeles la un abate, care practică profesional „misterul" sau la criticii care, pornind de la enunțul unei estetici agnostice, se prevăd totuși cu o rigoare analitică maximă, folosirea lui de adepții determinismului artistic e de-a dreptul obiecționabilă. Iar *trăire*, ce să mai vorbim, miroase puternic a existențialism eclezio-filozofic, a anteriu neothomist (Maritain) și, prin contaminare, ortodoxisto-gîndirist; lingvistic, vorbind, e poate un decalc din germană după *Erlebniss*-ul lui W. Dilthey, de la care l-au luat direct sau în lanț febricitanții „existențialismului".

Din fericire, cum bine se înțelege, acești cîțiva termeni n-au putut spălăci culoarea de fond a criticii noi; reprezen-

tanţii ei sînt fermi în convingerile lor despre nevoia de cît mai multă raţionalitate în operaţiile critice, mai cu seamă că numai astfel se poate răspunde din cultură raţionalităţii formei statale în care trăim. Coerenţa doctrinei obligă la coerenţa vorbirii. „Ideile nu există despărţite de limbă", scria Marx (*Despre critica economiei politice*, 5, p. 80). Şi atunci niciodată mai mult decît azi, n-ar fi mai posibil şi mai profitabil un *Dicţionar critic*. O asemenea lucrare, deosebită prin caracterul ei de specialitate faţă de *Micul dicţionar filozofic* al lui Rosenthal şi Iudin ca şi faţă de *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* a lui Lalande şi cu atît mai mult faţă de *Dizionario Moderno* al lui Alfredo Panzini (insuficientul *Mic dicţionar estetic* apărut la Moscova, acum cîţiva ani, păcătuieşte, printre altele, şi prin aceea că nu dispune de nici o referinţă la cultura noastră, la contribuţia specifică a gîndirii estetice româneşti), ar exprima mai efectual decît oricare alta concepţia estetică a epocii noastre...

Scanned with OKEN Scanner

„Specificul național", a cărui istorie se declară de obicei odată cu apariția literaturii române culte, dar care apare, în realitate, contemporan cu formarea limbii noastre și a folclorului respectiv, este în sine un material devenit cu timpul valoare artistică. După o concepție eronată, specificitatea culturii noastre a fost identificată cu un mod regresiv de viață, mergîndu-se pentru a o descoperi exclusiv la mediul țărănesc, și încă nici la mediul țărănesc actual, ci la mediul rural arhaic. Această concepție făcea din plugul de lemn un simbol al specificității. De la ideea vieții primitive, care ar caracteriza spiritul românesc, s-a ajuns repede la cultivarea literară a mizeriei țărănești. Se greșea deci de două ori : o dată, fiindcă se credea că un simplu material de artă poate fi, fără o altă intervenție, operă artistică, iar a doua oară, fiindcă țărănimea era scoasă astfel de sub legea progresului.

Pe noi ne interesează deocamdată prima greșeală : asimilarea necritică a vieții țărănești arhaice cu realitatea operei artistice. Era în adevăr plugul de lemn de odinioară mai specific românesc decît tractorul ? Cine afirmă aceasta rămîne exterior sensurilor mai adînci. Semnificativ este că plugul de lemn ca și tractorul astăzi intervin în viața țăranului după cadența anotimpurilor ; ele apar ritmic și necesar, reglementîndu-i prin repetiție viața spirituală. Căci de fapt nu instrumentele sînt în discuție, ci periodicitatea folosirii lor, intervenția lor calendaristică, la anumite soroace imperioase, puterea brăzdarului primitiv, și cu atît mai mult a celui mecanic de a fixa un caracter de om, o lume disciplinată cosmic, instituind astfel o anumită ordine spirituală. Și în acest caz, nu regresiunea la elementele sau aspectele secundare ale chestiunii ne înlesnește percepțiunea specificității, ci cunoașterea elementelor și aspectelor dominante de conformație morală.

Scanned with OKEN Scanner

Din nenorocire, discuţiile cîte s-au purtat în cultura noastră asupra „specificului", chiar între oameni reputaţi ca spirite lucide, au avut nu o dată specificul confuziilor. Cunoscuta polemică dintre E. Lovinescu şi G. Ibrăileanu implica ea însăşi motive destul de turburi, de care protagoniştii aceştia trebuie să-şi fi dat seama în adîncul conştiinţei lor, de îndată ce, atunci cînd venea vorba despre obiectul propriu-zis de dispută, atît unul cît şi altul credeau cu aceeaşi tărie în necesitatea specificităţii. Lovinescu, cel acuzat de cosmopolitism şi modernism, a scris, după cum se ştie, cîteva eseuri în care vorbea ca nimeni altul de „harta spirituală a neamului românesc" sumă concretă de reliefuri însemnate cu cîte o cotă fiecare, cotele acestea, adevărate puncte de graniţă ale spiritului românesc, fiind nişte nume de scriitori ca Eminescu, Creangă, Coşbuc, Sadoveanu etc... Problema se dezbătea aşadar nu între adversari şi partizani ai specificului, ci între adversari ale căror motive de adversitate străine de fondul dezbaterii nu stau pentru moment în atenţia noastră. În privinţa disocierii valorii estetice de valoarea etnică, pe care o făcea insistent Lovinescu, el era şi îndreptăţit şi neîndreptăţit s-o facă. Era îndreptăţit istoriceşte, pentru că în perioada aceea s-a întîmplat ca „semănătoriştii" Ciocîrlan sau Sandu-Aldea şi „poporanistul" Mironescu să fie mult mai valorificaţi estetic decît — să zicem — un Anghel. Azi este cu totul evident că, din punctul de vedere al valorii artistice şi al ierarhiei valorilor, fără de care nu poate exista o cultură, Anghel aparţine spiritelor creatoare, pe cîtă vreme ceilalţi au rămas ceea ce erau, figuri minore ale cîte unei orientări pur teoretice. În măsura în care se comitea eroarea de a se transforma criteriul specificităţii în criterii de valorificare, disocierea dintre estetic şi etnic era deci justă.

Discuţia îşi recapătă însă drepturile, privitor la atitudinea lui E. Lovinescu, dacă e vorba de întinderea disocierii lui. A extrage cu totul valorile estetice din complexul de viaţă al unui om, al clasei sociale şi al poporului respectiv înseamnă să ne preocupăm de simple fantasme. Valorile artistice sînt realităţi solidare cu mediul şi istoria care le-a produs. Valorile de artă cuprind în sine valori etice şi valori etnice, numai că le convertesc într-o putere superioară, care le prefaţe în izvoare ale desfătării poetice. Sînt unii mari scriitori care,

în viață n-au avut nici un scrupul etic. Față de marii creatori, cîți au trăit pe temeiuri etice, întemeindu-și viața și estetica lor pe un fundament moral, ei se situează subaltern. D'Annunzio nu e Dante și nici chiar Carducci, iar Ben Jonson nu e Shakespeare. De aceea, poetul foarte mare dat de literatura română este Eminescu, fiindcă la el omul și poetul se confundă, estetica și etica lui răspunzînd una într-alta.

Structura morală a unui artist nu este de neluat în seamă. Disociată de opera de artă, ea nu reprezintă în sine o valoare estetică, dar nici voința artistică, disociată de valorile congenere ale eticii și etnologiei, de asemenea nu-și este suficientă. Deci complexul lor, felul de a se arhitectura în opera de artă, implicit și nu expres, este structura secretă a operelor artistice.

Credem deopotrivă că „specificul național" trebuie totdeauna raportat la factorii care îi determină dinamica lui, realitatea specificului nefiind o valoare statică. Factorul principal de dinamizare se află desigur în unitatea culturală mai largă, din care face el parte, această unitate mai largă însemnînd epoca și continentul. Ce anume putere de configurare națională aduc epoca și continentul se poate vedea chiar din istoria „specificului" nostru. De obicei, specificul se identifică cu tradiția. Dar tradiția ce este? La o analiză mai atentă, conceptul de tradiție nu e nici el o realitate statică. Am putea zice chiar că tradiția însumează un număr de revoluții asimilate. La noi cel puțin, tradiția literară, formulată teoretic de primii poporaniști moldoveni, n-a apărut chiar din inspirația fără epocă și istorie a lui Kogălniceanu, Alecsandri, Russo și Negruzzi, ci din contactul acestora atît cu realitățile naționale cît și cu orientarea europeană a momentului. Fără o Europă romantică, orientată la spiritualitatea fiecărui popor în parte, și îndeosebi fără exemplul culturii germane, de unde venea îndemnul la cercetarea folclorului național, nu e de crezut că am fi putut avea *Dacia literară*. Orientarea aceasta a fost, față de aceea ce o precedase, un act revoluționar. Reținînd așadar că tradiția, din punctul de vedere cel mai înalt, însemnează un număr de revoluții însumate, rezultă că rolul literaturii culte în construirea specificului național este tot atît de important ca rolul folclorului și al limbii. Căci, dacă se socotește folclorul și limba ca valori date, ca valori de acumulare, literatura cultă vine la rîndul ei și, combinîndu-se

cu realităţile date, are ea însăşi puterea de a influenţa spiritul popular ; şi numai sinteza dintre spiritul popular şi spiritul literaturii culte, sinteză a tradiţiei şi inovării, duce la identitatea noastră spirituală.

Dar ideea de „specific naţional“ a fost grevată de atîtea confuzii şi false interpretări, a căror amintire trăieşte încă în cei care le-au suportat desfăşurarea nebunească, încît parcă ar trebui rebotezată cu alt nume. Într-o împrejurare, i-am spus de aceea nu „specific naţional“, ci „aesthesis carpato-dunărean“, noul nume fiind ferit de asociaţii automatice sau numai simpliste.

Scanned with OKEN Scanner

Pe omul de litere și artă îl prinde cîteodată dorul de a fi și regretul că nu e om de știință. O știință a literaturii și artei există, bineînțeles, și criticii tind cu toții într-acolo, fie și ajungînd numai pînă la a gîndi disciplinat sau a se exprima cît mai riguros. Dar, în realitate, materia artistică fiind altceva decît materia științifică, altceva este, de asemenea, aplicarea spiritului asupra uneia sau alteia. Esteticieni și filozofi au observat și stabilit de mult diferențele. Nu le vom repeta analitic. E suficient să le cuprindem pe toate în deosebirea unică de conduită: arta seduce, iar știința convinge. Omul de artă creează individual, creația adăugîndu-și-o numeric, la altele anterioare, în timp ce omul de știință construiește colectiv, lucrul lui înălțînd un edificiu comun.

Progresul artistic nu poate reprezenta așadar o creștere pe care ar asigura-o înaintarea în istorie. Artiștii pot fi moderni, chiar modernisimi, fără să fie prin aceasta superiori clasicilor sau altor artiști mari din trecut. Superioritatea istorică în artă este o idee absurdă. Cu totul dimpotrivă se situează științele pozitive față de istorie. Progresul științific reprezintă o creștere continuă. Omul de știință modern este în chip firesc superior omului de știință din trecut. Ultimul astronom sau geometru anonim, unul din orice observator astronomic de azi și celălalt din orice societate de matematicieni contemporani, știu mai mult decît știau, respectiv, Kepler sau Euclid. Știința lor, deși mai întinsă decît aceea a predecesorilor, se întemeiază însă pe ceea ce toți oamenii de știință dinaintea lor au descoperit și formulat, progresul disciplinelor științifice fiind o operă comună.

Din acest punct de vedere, poetul, pictorul, sculptorul sau muzicianul, cu adevărat creatori, par a-și constitui singuri fundamentul creației lor. Ei nu construiesc în continuare, progresiv și solidar, ci discontinuu, intermitent și individual,

Scanned with OKEN Scanner

aşternîndu-şi fiecare fundamentul propriu. Cine, în artă, nu inovează, este un epigon, adică un decadent. Dreptul şi datoria artistului de a fi el însuşi, faţă de omul de ştiinţă care are datoria de a fi mai întîi ceea ce au fost înaintaşii lui şi dreptul numai de a lungi raza ştiinţei acestora, duc pe criticii de artă la părerea de rău că materia preocupării lor le interzice să fie oameni de ştiinţă în sensul strict al cuvîntului. Căci ei, avînd să pună în vedere uneori concepţia abuzivă a dreptului artiştilor de a inova, se văd în situaţia de a reformula pentru fiecare generaţie de artişti unele adevăruri, totuşi, fundamentale.

O astfel de nevoie apare azi. Expoziţiile plastice noi, muzica zisă „concretă", literatura născută din revolta împotriva propriului ei instrument de realizare, care este cuvîntul, în sfîrşit formele frenetic şi chiar anarhic inovatoare ale artei contemporane, justificate în pură teorie, dar de nejustificat prin abuz teoretic, fac critica să revină — pentru a cîta oară ? — asupra conţinutului de umanitate al artei în general. Este aproape dureros că pentru cîte un spirit în particular şi adesea pentru cîte o generaţie întreagă, trebuie să se repete adevărul, după care creaţia artistică este necesarmente organizare şi formă sensibilă a multiplicităţii senzaţiilor omeneşti. Transcrierea simplă sau filmarea acestor senzaţii e numai o altă varietate de naturalism şi naturalismul a ieşit de mult din atenţia spiritelor cultivate. Artistul care ar mai susţine azi o asemenea estetică urmează să fie socotit simplu fotograf, care nu-şi spune pe nume. Curgerea informă a senzaţiilor (realitate omenească, dar şi animalică) se ridică la existenţa estetică prin saltul creator la organizare şi formă. E de admis că unii oameni cu îndeletniciri străine de artă, deşi altfel foarte organizaţi în activitatea proprie, rămîn toată viaţa cufundaţi în curgerea confuză a biologiei lor individuale ; dacă însă vreunul dintre ei s-ar lăsa ispitit să prefacă acest material în operă de artă, el i-ar impune în primul rînd un contur. *Homo aestheticus* e un creator de forme. Aceasta îl deosebeşte atît de omul de ştiinţă, cît şi de animalul patruped, cărora nici lor nu le lipseşte zumzetul vital, lipsindu-le numai aptitudinea de a-l *formaliza*. Cine va lua afirmaţia de aci ca declaraţie de formalism în conceperea artei e un spirit grăbit sau superficial.

Forma artistică susţine creaţia ; formalismul o sterilizează. Nici un mare artist, sub cuvînt că trebuie să inoveze, ca să existe nu s-a dat înlături să ucenicească mai întîi la forma unui maestru. Pînă să ajungă la sine însuşi, la cunoscuta lui austeritate dramatică, El Greco a ucenicit îndelung la economia stilului bizantin şi apoi la bogăţia coloristică a cîtorva palete veneţiene celebre (Bassano, Tintoretto, Tizian). El a făcut astfel şcoala picturii pe o largă perioadă de care s-a desprins cu timpul în ceea ce îi constituie originalitatea. Poetul cel mai eruptiv de pe lume, Arthur Rimbaud însuşi, n-a plecat de la ideea abuziv teoretică a inovaţiei cu orice preţ, ci de la refacerea cu puteri proprii a drumului întreg pe care îl străbătuse poezia franceză pînă la el. Scurta lui erupţie lirică, sub a cărei influenţă stă încă nu numai literatura franceză, e precedată de trecerea geniului său prin forme cunoscute de mai înainte. El a fost mai întîi autor de hexametri latini ca Virgiliu şi Ovidiu, de alexandrini ca Racine şi Hugo, de versuri clasice reprimind viziuni moderne ca Baudelaire, chiar de forme metrice în felul lui Theodore de Banville şi numai în cele din urmă, deşi atît de fulgerător, precum se ştie, a apărut Rimbaud-inovatorul. La noi, de asemenea, cel mai mare poet român (e vorba, bineînţeles, de Eminescu), pînă a fi ca el însuşi, adică cel mai însemnat poet postromantic de oriunde, a trecut mai întîi prin forma de ucenic al înaintaşilor Eliade, Alecsandri, Bolintineanu şi alţii. În artă, ca pentru orice activitate din lumea noastră, nu se zboară decît de pe un punct terestru sau, oricum, de pe un fundament.

De altă parte, chiar artiştii care îşi simt puternic vocaţia inovatoare, fără a fi şcolit anterior la forma unor maeştri cunoscuţi, dedîndu-se la îndrăzneli oricît de năzdrăvane, ei au însemnat ceva numai în măsura retragerii lor ulterioare din spiritul „inovării pentru inovare". În acest sens, e semnificativă cariera de artist a lui Jean Cocteau. După atitudini de tinereţe pline de bravade, demonstrînd gustul noutăţii împins pînă la scandalul public, el s-a adăugat marilor creatori, în poezie, în teatru, în roman ca şi în pictură, numai retrăgîndu-se din bravadele juvenile şi cultivînd formele franceze ale creaţiei spirituale. Oricum am privi lucrurile, de la inovaţie la tradiţie există aşadar un raport necesar. Valorile

artistice autentice noi se hrănesc, chiar invizibil, din opera înaintaşilor. Nici o pasăre nu zboară decît de pe pămînt şi nu se lasă din zbor decît tot pe pămînt.

Dar nu sînt precizările de mai sus cunoscute ? Sînt, bineînţeles. Numai că în artă adevărurile fundamentale se reformulează pentru fiecare generaţie în parte, fiind indispensabilă, pentru a se ajunge din nou la ele, experienţa proprie. De aceea e fericit omul de ştiinţă : pentru el afirmaţiile dovedite ale predecesorilor dau baza afirmaţiilor lui ulterioare, nimeni — să zicem — în astronomie nemaistînd azi să reafirme forma sferoidală a corpurilor cereşti.

În limba română, în folclorul literar și deopotrivă în literatura noastră cultă, deosebim „o formă internă" comună: e suma de atitudini care dau la un loc concepția de viață și artă a românului, afirmîndu-i ca particulară existența spirituală în lumea modernă. Această formă internă a culturii înflorește suprem și de la sine pe tulpini, a căror înălțime îi măsoară vechimea istoriei atît scrise cît și nescrise, care le-a produs, rădăcinile lor țesînd pe dedesupt în aceeași unitate morală pămîntul daco-roman din Maramureșul dacilor liberi pînă la marea Euxină (marea „cea bună").

Căci istoria și geografia patriei, una cu evenimente năpraznice și alta cu tăinuite cuiburi de persistență națională, alcătuiesc împreună spațiul estetic, românesc. Și întocmai cum oamenii de știință respectivi, istorici și geografi, consemnează, unii fapte de arme numai defensive ca Tapae, Podul Înalt și Călugărenii, sau alții descriu cursuri de ape și piscuri de munți ca Dunărea și Ceahlăul, omul de litere este adus de aceeași logică a lucrurilor să stabilească perimetrul sensibilității românești, acel spațiu estetic, ale cărui reliefuri constante, urcînd din adîncul istoriei și al pămîntului patriei, compun realitatea unui anume aesthesis carpato-dunărean.

Care sînt atunci, urmează să ne întrebăm, dacă nu toate reliefurile și constantele specificității estetice românești, măcar acelea pe care ni le propune, vădindu-ni-le inchestionabil, o perspectivă panoramică? Din punctul cel mai înalt de vedere, umanitatea carpato-dunăreană se specifică mai întîi printr-o nezdruncinată liniște de cuget, care ar putea fi luată greșit ca neparticipare la istorie. Dar românul e numai un tip de om liniștit, cum apare în toate perioadele zbuciumatei lui existențe colective și în toate momentele culturale culminante, refuzînd evenimentul accidental și nu suma istorică,

Scanned with OKEN Scanner

după cum în stilul vieţii proprii elimină individualul şi face loc spiţei, adică felului colectiv de conduită. El s-ar defini de aceea şi mai curînd prin încrederea în rînduieli eterne. Nu este vorba de viaţa de apoi, deşi există şi aceasta ca formă a ideii de veşnicie în folclorul nostru şi ar fi necritic să se ignore ; e vorba de încadrarea individului în societate şi în neam, care îi apar drept forme ale eternităţii ; e vorba de înrudirea lui cu valorile eterne, de mişcarea sufletească lentă şi ordonată după ritmul anotimpurilor, după ciclul rodniciei. Aceasta e cauza care face ca viaţa morală să i se mişte gradual ca marile roţi dinţate, care adoptă parcă rotaţia înaltă, ca şi imperceptibilă, a zodiilor, în timp ce alături de ele, rotiţele altor psihologii etnice se învîrtesc de sute de ori pe minut ca sfîrlezele. E o psihologie, pe care fenomenele întîmplătoare n-o alarmează, în compunerea ei intrînd numai fenomene ce se înscriu în legea eternă.

Pînă şi moartea, pentru român e un accident, care nu-l sperie. Ciobanul *Mioriţei,* căruia spirite superficiale i-au făcut un nepotrivit proces de pasivitate, îşi gospodăreşte moartea cu o linişte ca şi socratică. Ceea ce trebuie deslușit la el este chiar sentimentul eternităţii, nu însă al dăinuirii lui individuale, ci al dăinuirii, dincolo de existenţa sa, a unui tip colectiv de viaţă, tipul vieţii pastorale, pe care el ţine să o asigure şi s-o transporte peste hotarul vremelniciei proprii. Testamentul lui, încredinţat oii năzdrăvane, nu e altceva decît voinţa de a-şi muta habitatul cosmic, mediul şi ordinea de viaţă a spiţei, dincolo de limita efemerităţii lui. Liniştea de cuget a românului, nealarmarea la accidente, încrederea şi rudenia cu realităţile veşnice sau numai cu simbolurile ideii de veşnicie, mînuite exemplar în creaţia lui şi folclorică şi cultă, reprezintă cea dintîi constantă a specificităţii de simţire carpato-dunărene. Folclorul o exprimă în *Mioriţa* şi în nenumărate *doine,* care de care mai pline de liniştea muzicală a nesfîrşirii, după cum aceeaşi seninătate în faţa accidentului morţii, care întoarce artistic convingerea despre eternitatea vieţii obşteşti, se află ca vibraţie lirică, epurată de anecdotă, în *Mai am un singur dor* sau *Peste vîrfuri* de Eminescu, în *Baltagul* şi alte scrieri de Sadoveanu, ca şi în *Testament* de Arghezi.

Cu o astfel de orientare la rînduiala colectivă şi eternă, sensibilitatea românească, de cîte ori se află în contact cu

împrejurări care contravin la ceea ce este statornicit de generaţii sau legea eternă, naşte umorul. E însă un umor filozofic, mîngîietor şi oarecum curativ. Cine a trăit în lumea românească, stînd să asculte două-trei nopţi poveştile şi anecdotele poporului, ştie că noi, românii, nu rîdem de alţii, ci mai întîi de noi înşine, cînd ne abatem de la lege, rîdem de condiţia propriei noastre existenţe şi numai în măsura comună rîdem şi de alţii, dar chiar atunci cu zîmbetul de bunătate şi înţelegere că rizibilă e împrejurarea de viaţă şi nu omul căzut în această împrejurare. E aici o concepţie despre nevinovăţia omului adus de puteri exterioare să strice estetica rînduielii. Atitudinea umoristică a poporului român nu pedepseşte, ci îmbrăţişează familial. Aşa ne apare rîsul lui Ion Creangă, acest aed al sensibilităţii carpato-dunărene, care putea spune despre el însuşi : „Nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici înţelept pînă la treizeci şi nici bogat pînă la patruzeci n-am fost, dar nici aşa de sărac, ca anul ăsta, ca anul trecut şi ca de cînd mă ştiu, niciodată n-am fost". Chiar Caragiale, deşi declarat de cîte un critic ca „neaderent" la lumea pe care o satiriza, adică la deformaţiile istorice ale tîrgoveţului proaspăt, cum erau mai toţi românii de pe marginile oraşelor, deşi aşadar autor satiric fără îndoială, îşi iubea personajele, ceea ce după alţi critici dă operei sale o culoare aproape „idilică". Sentimentul cu care el carica pe Caţavencu şi pe comparşii acestuia pare a nu fi fost departe de sentimentul copilului care face cu cărbunele pe pereţi caricatura părinţilor sau a fraţilor. Într-o scrisoare către criticul M. Dragomirescu, acesta propunîndu-i o sărbătorire, el răspunde între altele elogiilor criticului, cu o frază construită după aceeaşi schemă a autoironiei, care face gloria lui Creangă : „Bine, dar nu ţi se pare că mă lauzi prea mult, că mie nu mi se pare deloc !" Literatura română ca şi folclorul nu cunoaşte umorul sîngeros, inuman sau amar.

Dar bunătatea inimii se află numai implicată în atitudinea umoristică. Afirmaţia ei directă se produce totdeauna faţă de semenul în nevoie, devenind astfel stil de sensibilitate. Faţă de străini, faţă de călători, românul nu e prietenos dintr-un umanitarism care ar fi la el o concepţie limpede şi învăţată. Nu. Solidaritatea nativă cu omul de pretutindeni îl face, cînd drumeţi de orice naţionalitate îi calcă pragul,

Scanned with OKEN Scanner

să-i „omenească", poftindu-i în casa lui şi aşezîndu-i la masa lui. Nici o limbă, în afară de aceea pe care o vorbeşte el, nu are în stare de embrion această doctrină a bunătăţii, în vreun cuvînt cum este „a omeni", al cărui sens (aproximat vag, dar oprit în fr. „hommage" sau engl. „manner") l-a dus la conlocuirea cea mai paşnică şi uneori chiar răbdătoare, pe pămîntul strămoşesc, cu numeroase alte naţionalităţi.

Iată aşadar cîteva din reliefurile spirituale care compun forma internă a psihologiei şi a culturii române. Limba, folclorul şi literatura cultă le-au dat o stăruitoare expresie artistică şi ele vorbesc îndeajuns, fără nevoie de a mai consemna şi altele, despre identitatea noastră naţională, despre acel aesthesis carpato-dunărean, care susţine în lume specificitatea creaţiei artistice româneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Cine zice cultură universală, zice sumă de culturi naționale.

Mare sau mică, întinderea geografică nici nu favorizează, nici nu stinghereşte vreo țară în producerea de valori, cu care să poată participa la sinteza spirituală a lumii. Ideea că Shakespeare a fost posibil numai ca expresie de cultură a marelui imperiu britanic, idee ajunsă uneori chiar la stabilirea unei dependențe sigure a universalității geniului shakespearean de puterea flotei engleze, sau, sub forma ei răsturnată, că ar fi de neconceput un Goethe — să zicem — portughez, e o afirmație în cele din urmă arbitrară. Florența, cetate medievală şi nu imperiu, cu mult înainte de a-şi fi impus regilor Franței bogăția materială, a născut pe Dante ; o biată palmă de pământ, mîncată şi aceea de lăcomia mării, cum era Olanda, a dat pe Rembrandt ; iar Helada nu era nici ea mai întinsă, cînd filozofa Socrate şi cînd sculpta Praxitel. Prezența în lume, aşadar, cu manifestări proprii e stadiul dintîi de participare al oricărei țări, mari sau mici, la suma comună, căreia îi zicem cultură universală.

Din acest punct de vedere, țara noastră s-a semnalat de mult ca vatră de cultură ale cărei flăcări au luminat orizonturi depărtate. Dimitrie Cantemir, contemporan şi omolog al stolnicului Cantacuzino şi al spătarului Milescu, dar superior amîndoror, a fost pe timpul țarului Petru I, pe care îl însoțea pentru studii de orientalistică în cunoscuta expediție contra perşilor, cărturarul cel mai de seamă al Europei de Răsărit, cărturar cum nu se afla altul în tot cuprinsul imperiului rus de atunci şi cum îl socotea Academia berlineză, care şi-l adăuga de aceea ca membru corespondent. Iar, după două sute de ani, Nicolae Iorga, nume ajuns cîteodată să înlocuiască pentru străinii apuseni însuşi numele țării, avea să întregească cu Occidentul european şi cu depărtata Ame-

Scanned with OKEN Scanner

rică, ale căror diplome academice îl plouă, aria de circulaţie a spiritului enciclopedic românesc. Pe de altă parte, tipologia spiritelor universale e ilustrată la noi, între Cantemir şi Iorga, de un Budai Deleanu, de un Eliade Rădulescu şi mai cu seamă pentru ştiinţa istorico-lingvistică, de Bogdan Petriceicu Hasdeu, pentru ca în zilele noastre un George Călinescu s-o dezvolte sub aspect îndeosebi artistic.

Fiind vorba pentru un moment numai de prezenţa noastră în lume, ne gîndim de aceea la fiul acelei modeste aşezări ţărăneşti din satul Pitaru, pe numele lui, Nicolae Grigorescu, care prin urmările bogatei sale viziuni plastice reprezintă faţă de pictura românească exact ceea ce reprezintă Delacroix faţă de pictura franceză modernă. Este însă inchestionabil că Nicolae Grigorescu însemnează ceva mai mult decît această imensă valoare de anticipaţie în istoria picturii române, de îndată ce o bună parte din cele peste patru mii de lucrări, ce-i aparţin, se află prin marile muzee ale lumii de la New-Delhi la San-Francisco. Şi nu avem nici o îndoială că, dintre moderni, un Ţuculescu nu şi-ar deschide în conştiinţa artistică mondială un drum asemănător de glorie.

O situaţie similară şi-a creat cu timpul sculptura românească. De la Paciurea la Anghel, geniul volumelor, în stil fantastic la primul şi ascetic la al doilea, epurat de orice materialitate accidentă pînă la descoperirea conceptelor virginale ale formelor existenţei, a izbucnit incoruptibil prin opera lui Brâncuşi, fără de care sculptura contemporană de pretutindeni, cum ne-a putut convinge încă o dată de curînd expoziţia puternicului sculptor englez Henri Moore, ar fi avut altă înfăţişare. Căci influenţa operei sculpturale a acestui gorjean a lucrat şi lucrează încă pe spaţii cu mult mai largi decît spaţiul cuprins între Tîrgu-Jiu, unde i se înalţă ideatic *Coloana infinită* şi New York, unde şi-a lăsat zborul *Pasărea măiastră.*

În acelaşi timp, cu Enescu şi Lipatti, geniul muzical a făcut afirmaţii româneşti neuitate, tinerii compozitori şi instrumentişti de azi avînd în faţa lor urme celebre, pe care să calce. Compoziţional şi interpretativ, ei aparţin de la apariţia lor societăţii marilor muzicieni ai lumii.

Ţinem totodată, cu tot dinadinsul, să numim aci ca prezenţe şi factori de răspîndire în lume ai puterii de creaţie carpato-dunărene pe artiştii dramatici Yonel, Marioara Ven-

tura şi Elvira Popescu, a căror artă mimetică, deşi sortită prin natura ei să se consume fără urme în cîte o seară de reprezentaţie, a susţinut la timpul lor, iar Elvira Popescu susţine încă, faima ţării peste hotare.

Tuturor acestor nume, ilustrînd atît de felurite manifestări creatoare, li se adaugă în sfîrşit, fără a fi cei din urmă, numeroşii mari maeştri ai cuvîntului. Deşi cu o circulaţie limitată în chip firesc de specificitatea intraductibilă a limbii în care au scris, valoarea de poeţi a lui Eminescu, Bacovia, Arghezi, Blaga şi Barbu, sau de prozatori a lui Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu şi Zaharia Stancu a izbutit totuşi pentru unii şi va izbuti de sigur pentru ceilalţi să le fixeze contribuţia particulară la fondul de umanitate al literaturii universale. Eminescu e considerat azi, pe o rază tot mai întinsă, drept cel mai însemnat poet postromantic european, după cum Creangă, ca să ne mărginim numai la ei doi, a ocupat de curînd, pentru cititorii asiatici extrem-orientali, ca şi pentru cei de la antipozi de limbă anglo-saxonă, un loc de seamă printre povestitorii insuflaţi de geniul popular.

Dealtfel, cititorii noştri vor fi observat singuri că mai nici unul dintre spiritele creatoare numite pînă acum nu poate fi desfăcut de legăturile trainice cu patria, care l-a născut. De la Cantemir la Iorga, de la Eminescu şi Creangă la Sadoveanu, Bacovia şi Arghezi, iar de la aceştia la Camil Petrescu, Blaga, Barbu şi Zaharia Stancu, ca şi de la Grigorescu la Ţuculescu, ca şi de la Brâncuşi la Anghel, Enescu însuşi fiind suprem semnificativ în acest sens, valoarea lor în suma culturii universale e puternic colorată naţional. Ei se ridică prin aceasta exemplar în faţa generaţiilor noi de creatori, după cum, de asemenea exemplar pentru inserţia sigură a valorilor în circuitul universal le poate fi succesul folclorului românesc pe scenele lumii de azi.

Ţara ne este în adevăr mică, proporţional faţă de altele şi — planetar — nu mai mare decît o vatră strămoşească, dar de pe ea pîlpîie flăcări înalte de comoară, care luminează circular cele mai îndepărtate orizonturi omeneşti. Şi ideea de comoară nu e aci, cum s-ar putea lua, o simplă figură de stil ; ea implică taina culturii române în binecuvîntatul pămînt carpato-dunărean. Cine ţine cu adevărat s-o pătrundă,

Scanned with OKEN Scanner

trebuie numaidecît să vadă cu ochii lui cum curg apele, care ne mărginesc ţara, şi cele care o brăzdează, vărsîndu-se toate în aceeaşi mare, să audă cu urechile lui, de la rădăcina unui pin secular, fîşîitul de deasupra codrilor, să-i străbată cu piciorul reliefurile pînă înăuntrul cetăţilor muntoase, şi mai ales aci, să cunoască acele capodopere unice săvîrşite de arhitecţi şi zugravi locali necunoscuţi, mînăstiri şi schituri prizoniere ale pămîntului, care le ţine de temelii eterne, să nu poată fi furate şi nici duse temporar, ca poezia, muzica şi pictura, prin lumea largă. Clopotele de la Putna, după ce au sunat tot felul de mobilizări de-a lungul istoriei noastre naţionale, ar aminti acestui călător de poezia lui Eminescu, care, la rîndul ei, i-ar aminti de tiparele întregii culturi române. Numai astfel şi-ar dezlega el taina acestei culturi, aşa cum se desprinde ea luminos din ultimele cuvîntări rostite, de lîngă monumentele istorice şi artistice ale Moldovei, de secretarul general al Partidului Comunist Român, Nicolae Ceauşescu.

Scanned with OKEN Scanner

Un interes masiv se arată azi, la noi, faţă de fenomenul numit Poezie. Volumele, revistele literare şi chiar ziarele politice se concurează între ele, ca să satisfacă interesul cititorilor de versuri, pe care însă ele însele în cele din urmă îl sporesc, neajungînd astfel să-l îndestuleze.

S-a ivit deci nevoia unor alte forme publicistice, mai restrînse ca rază publicitară, fiind orale, dar mult mai numeroase decît formele tipărite : e vorba de cenaclurile apărute fie pe lîngă revistele timpului, fie în interiorul mai tuturor instituţiilor de cultură. Oameni de toate vîrstele şi de toate profesiunile, după ce culeg florile preferate din volume, reviste şi ziare, se adună periodic în aceste recitaluri săptămînale sau lunare, ca să-şi satisfacă gustul de poezie.

Ei aparţin desigur acelei seminţii mitologice a mîncătorilor de lotuşi, pe care Ulise, cel dintîi, i-a descoperit în rătăcirile lui maritime. Fiind atît de numeroşi, sîntem îndreptăţiţi, făcînd noi înşine parte dintre ei, să ne retragem un moment şi să ne întrebăm despre virtuţile acestei flori de lotus, care a pus totdeauna şi pune încă în mişcare, cu promisiuni de fericire, o întreagă lume.

În definitiv, ce este Poezia ? Cititorii noştri au şi observat că expresia „în definitiv“ e un semn de oarecare iritaţie intelectuală. Le cerem iertare. Nevoia de a ne pune o întrebare, la care ştim de mai nainte că nu vom putea răspunde, cum nimeni pe lume, de peste două mii de ani, n-a putut, e scuza noastră cea mai legitimă.

În adevăr, din vechimea greco-romană, spiritul omenesc a tot fost adus să se întrebe, fără să renunţe vreodată, ce este Poezia ?, ce fel de hrană este aceasta, după care aleargă tineri şi bătrîni, bogaţi şi săraci ? Comparaţia cu celelalte arte a ţinut loc de răspuns pînă în vremile moderne.

Scanned with OKEN Scanner

De la Horaţiu, care ştia de la Plutarh, iar acesta — pare-se — de la retoricianul Santra, s-a aflat că poezia este ca pictura, *ut pictura poesis :* limbajul poeţilor, colorat de imagini, înfăţişează zugrăveli vorbite, după cum limbajul pictorilor propune spiritului omenesc poezie mută. În afară de ideea obscură de „inspiraţie" arătată ca un fel de nebunie divină, idee pe care modernii vor căuta s-o reformeze, fără să izbutească, nimic n-au mai spus anticii peste analogia poezie-pictură.

Şi părerea lor a făcut autoritate pînă tîrziu către sfîrşitul secolului trecut, cînd Paul Verlaine, ca un Horaţiu modern, scrie o nouă *Artă poetică*. După el, poezia nu mai e ca pictura, ci ca muzica şi recomandarea i se cuprinde în cunoscutul vers : *De la musique avant toute chose*, cu înţelesul oarecum polemic faţă de antici că poetul se află în concurenţă cu muzicianul, nu cu pictorul.

Dealtfel, Verlaine, fiind primul care, în literatura franceză, formula mai memorabil această idee, nu era singurul şi nici cel dintîi, vorbind europeneşte. Un Horaţiu englez, mai asemănător stilistic decît Verlaine cu poetul latin şi mai discipol al acestuia, pe numele lui : Alexander Pope, scrisese cu peste o sută de ani mai-nainte versurile : „*Music resembles poetry, in each / Are nameless graces which no methods teach* (*Muzica seamănă cu poezia, în fiecare / Sînt farmece fără nume ce nu se învaţă în nici un fel*)". Era şi natural ca, întrebîndu-se ce este poezia, modernii să se refere la analogia ei cu muzica, iar anticii să se fi referit la pictură : după cum se ştie, versul modern s-a despărţit de liră, de harfă şi cor, pe cînd versul antic se cînta atît vocal cît şi instrumental, încît nimic mai firesc decît ca antici şi moderni să stabilească raporturi de la poezie la arta cu care nu coexista în timpul respectiv.

Spre lămurirea fenomenului poetic, n-au lipsit nici comparaţiile cu sculptura şi arhitectura. Analogia cu aceste arte ale pietrei a dus poezia cînd la estetica versului lapidar, cînd la construcţia poemului de proporţii.

Dar esenţa poeziei, chiar după raportarea ei la toate artele, a rămas tot chestionabilă. Şi astfel ea a fost preluată

de unii filozofi. Un Schopenhauer, nici el, ca să răspundă ce este poezia, nu făcea în realitate decît ceea ce făcuseră şi aveau să facă după el oamenii de litere, adică simple comparaţii. El afirma, între altele, că poezia este ca visul : o asociere liberă de imagini. Ideea lui avea să capete prin psihanaliştii moderni ca teoreticieni şi prin poeţii, care şi-au zis „suprarealişti", dezvoltări fantastice, monstruoase şi chiar inumane. Paralelismul schopenhauerian, mai cu seamă după mecanica viselor, arătată de Sigmund Freud ca proces de sublimare simbolică, a devenit identificare suprarealistă a poeziei cu visul nocturn.

O altă analogie, mai profitabilă, găsim la acelaşi vechi filozof german, de la fenomenul poetic la fenomenul hipnotic. Starea poetică e un fel de stare hipnotică. Noua idee, peste ceea ce spune cu privire la natura actului poetic în perspectiva creatorului, e plină de consecinţe practice în perspectiva cititorului. Căci un cititor experimentat, ca să-şi înlesnească emoţia poetică, se lasă cu totul în voia poetului, se leapădă de sine, îşi supune voinţa proprie voinţei poetului, care, ca pe un adormit la lumea externă, îl conduce într-o lume de imagini şi miracole. Şi după cum nici un „mediu", sub oricîtă putere hipnotică, nu adoarme dacă nu vrea să adoarmă, adică dacă nu consimte la starea de hipnoză, tot astfel nici un om, dacă nu vrea să devină cititor de poezie, cu alte cuvinte dacă nu îşi dă singur îndemn la un fel de pasivitate „mediumnică", nu va cunoaşte starea poetică.

Fie ca visul, fie ca hipnoza, prin asemenea alte comparaţii poezia nu îşi destăinuie însă natura mai mult decît prin comparaţiile oamenilor de litere. Încît să revenim la ceea ce spun poeţii. Uitînd pe Rimbaud care, ca şi urmaşii lui de azi, căuta poezia dincolo de cuvinte, în tăceri iniţiatice, pentru Rainer Maria Rilke poetul este un om al tuturor ştiinţelor ; el ştie cum încolţeşte şi se usucă iarba, cum se nasc şi cum mor fiinţele, cum răsare şi cum apune un astru, cum fierbe şi îngheaţă marea, fiind în felul lui şi rînd pe rînd pentru aceasta un naturalist, un biolog, un astronom, un hidrolog. Cuvîntul lui întruneşte toate ştiinţele într-o confluenţă a cunoaşterii prin imagini. Imaginile şi simbolurile sînt mijloa-

Scanned with OKEN Scanner

cele lui de a participa și de a ne face pe noi înșine să participăm, prin reîntoarcere, la formele și pulsațiile materiei cosmice.

Numai sentimentul acestei cunoașteri depline face din poezie știința științelor care, dilatînd personalitatea cititorului prin eliberarea ei de automatisme curente, îi sporește conținutul de viață. Cum i se zicea altă dată, spre deosebire de uscăciunea științelor exacte, poezia este o „gaia scientia", adică știința vieții celei vii.

Cine n-a umblat în copilărie şi chiar mai tîrziu după nuci verzi, fără să rămînă cu degetele iodate ! Gustul miezurilor se plăteşte, oriunde ar apărea ; şi el apare la toate fiinţele ca dezvoltare a instinctului de nutriţie. E cunoscut exemplul cîinelui pe care, văzîndu-l Rabelais cum roade un os pînă ce dă de măduva „substantifică“, îl propune să fie urmat şi de oameni în discuţiile lor. Amintim tot astfel de acei crabi oceanici, pe care Darwin i-a urmărit, în adevărate expediţii pe ţărm, căutînd nuci de cocos căzute ; împlătoşaţi şi mişcîndu-se pe mulţi cleşti circulari, cu articulaţii metalice, ei îmbrăţişau nuca găsită fără greş, rămîneau îndelung lipiţi de ea, într-un repaos mincinos, timp în care, cu un meşteşug al lor, îi perforau învelişul de lemn şi îi sugeau extatic tot laptele, iar apoi se întorceau mai greoi în ocean.

Cuvintele sînt un fel de nuci : oamenii şi le aruncă unii altora, ca să se înţeleagă între ei, dar rareori le dezghioacă, le despică, le găuresc, ca să le dea de miez, de măduvă sau de laptele intern, cum făceau în copilărie cu nucile verzi, cum făceau de asemenea cîinele lui Rabelais cu osul şi crabul lui Darwin cu nuca de cocos. Şi de aceea, de atîtea ori, nici nu prea se înţeleg.

O astfel de împrejurare s-a ivit la noi de curînd. Publicistica literară e de la un timp agitată de legitima hotărîre a unui bun număr de tineri de a da poeziei, prozei şi criticii noastre contemporane un impuls mai autentic. Ei se declară făţiş sau implicit împotriva uniformei literare, preferînd costumul individual. În adevăr, numai diferenţa semnalează, de cînd lumea, orice nouă creaţie, iar conştiinţa diferenţei nu o împiedică totdeauna. Astfel, totul se află în cea mai promiţătoare ordine. Cît despre rezultate, operele proprii vor vorbi singure foarte convingător ; aşteptăm cu încredere apa-

rița lor, mai ales că de pe acum cîțiva dintre crainicii noii literaturi tinere s-au și făcut auziți și aplaudați.

Ceea ce se observă la toți, chiar la pedestrași, este o clară voință de noutate. Limbajul critic curent se găsește de asemenea în vie mișcare. Dintre toți termenii speciali, cei mai folosiți în ocurență sînt : „clasic" și „modern". Termenii sînt vechi și tot veche este și opoziția în care stau unul față de altul. E reală această opoziție ? Analiza ce urmează încearcă să le dezgolească miezurile, arătîndu-le ca deopotrivă de dulci și nutritive. Așadar, ce însemnează „clasic" și ce însemnează „modern" ?

Cuvîntul „clasic" e grecesc (de la klasis = „chemare"), dar limba latină i-a dat puterea să devină cuvînt al tuturor limbilor moderne. Romanii ziceau *classis,-is* și *classicus,-i,* înțelegînd prin substantiv, în ambele cazuri, mai întîi „unitate militară" (specializat cu timpul pentru unitățile „navale") și „centurion" de uscat sau maritim, aparținînd unei astfel de unități. De la acest înțeles arhaic, existent de asemenea în *classicum,-i* („goarnă", „trompetă"), s-a trecut prin extensiune la sensul de „diviziune, clasă socială" pentru întîiul și bineînțeles, „membru al unei anumite clase sociale" pentru al doilea ; dar sensul, astfel lărgit, s-a îngustat după un timp, indicînd numai categoria oamenilor avuți, pe „fericiții posidenți" (*beati possidentes*), cum le spunea Horațiu.

Paralel cu mișcarea semantică a substantivelor, s-a format și adjectivul *classicus,-a-um,* avînd însemnarea mereu paralelă de „naval" sau „marinăresc", în general „militar", apoi pe aceea de „social", privind toate treptele societății și, restrîngîndu-se cu timpul numai la treapta de sus, „bogat", „ales", „distins", „valoros", „exemplar". Numărul mic al „clasicilor" sociali a constituit baza sensului modern : oamenii bogați, fiind puțini, puțini sînt cei „aleși", puțini cei „de valoare exemplară". Astfel îngustat, termenul își specializează încă o dată sensul, specialitatea de referință, spre deosebire de cea originară, militărească, fiind acum literară ; iar în cadrul noii specialități i se adaugă tot acum, în secolul al II-lea al erei creștine, prin gramaticianul Aulus Gellius, nuanța de „perfect". De la acesta se reține, ca folosind-o întîia dată, expresia *scriptor classicus.* Scriitorul „clasic" fiind perfect e deci vrednic de urmat.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cuvîntul cu acest înţeles, pînă să fie primit şi de alte literaturi europene, a aşteptat mai bine de o mie şapte sute de ani, cînd l-au popularizat profesori francezi, opuşi romantismului, opuşi noului „mod“ de a se concepe arta literară, deci „modernilor“ secolului al XIX-lea. Pentru un Nisard sau Saint-Marc Girardin, „clasici“, pe lîngă autorii antici, cărora numai lor li s-a spus un timp astfel, erau scriitori francezi, care urmaseră exemplul anticilor : Corneille, Racine, Molière, La Fontaine şi Boileau. Aceştia nu numiseră „clasici“ nici pe antici şi cu atît mai puţin se numiseră pe ei înşişi astfel. Pentru ei, autorii greco-romani, tragedieni şi poeţi, erau designaţi numai prin „cei vechi“ (les anciens). Tot aşa îi numesc în epocă modernii timpului, care afirmau că scriitorii „noi“ s-ar afla în situaţia de a beneficia de experienţa şi rezultatele anticilor, dar şi de a adăuga valori proprii, necunoscute „celor vechi“. Cuvîntul „clasic“ nu aparţinea aşadar vocabularului „clasicilor“. Ca termen critic, el este o creaţie a perioadei romantice, cînd apare de asemenea sub forma teoretică de „clasicism“, indicînd doctrina literară, faţă de care, prin opoziţie, se manifestau romanticii. De la scriitor de valoare exemplară, „clasic“ a ajuns să însemneze prin urmare scriitor cu o anumită concepţie, e ultima specializare a sensului.

Cu „modern“ se întîmplă ceva similar : e o creaţie a perioadei clasice. Ch. Perrault şi Fontenelle îl arborează chiar în titlul scrierilor, cu care ei combat preţuirea exclusivă a anticilor, primul în *Parallèle des Anciens et des Modernes* şi al doilea în *Digression sur les Anciens et les Modernes*. Încît, deşi cu aparenţă de paradox, putem lua de bună afirmaţia că, pentru conştiinţa literară a timpului, disputa dintre moderni a creat termenul de „clasic“, iar aceea dintre clasici a creat pe cel de „modern“.

Ce înseamnă însă „modern“ ? Anticlasic e prea puţin, fiindcă ar urma atunci să însemneze numai „romantic“, cum a şi însemnat pînă către sfîrşitul secolului trecut. Ca romantismul faţă de clasicism, „modern“ este de asemenea simbolismul faţă de romantism, după cum tot „moderne“ sînt futurismul, expresionismul, suprarealismul etc. faţă de simbolism şi vor fi în continuare toate-ismele faţă de cel imediat anterior. În acest caz, prin „modern“ înţelegem „nou“ şi, cum aspiraţia la noutate este constituţională spiritului ome-

Scanned with OKEN Scanner

nesc, cuvîntul ca termen critic, fiind al fiecărei epoci în parte, are o sferă noţională infinit mai cuprinzătoare decît cuvîntul „clasic". Acesta părea a-şi fi încheiat istoria o dată cu întrebuinţarea lui ca termen critic, designînd exclusiv doctrina literară a clasicilor, în timp ce istoria oponentului său se deschide la nesfîrşit, asumîndu-şi toate formele înnoirii.

Numai că, prin Sainte-Beuve, „clasic", specializat pînă atunci în a indica un scriitor de structură înrudită cu aceea a tragicilor şi poeţilor greco-romani sau a urmaşilor acestora, îşi lărgeşte ultima dată sensul, revenind la vechea semnificaţie de „scriitor de valoare exemplară". Disociind ideea de valoare de ideea de structură, Sainte-Beuve a făcut posibilă cuprinderea la un loc, indiferent de formulă sau doctrină, a tuturor creatorilor de oricînd. După el şi după noi toţi cei de azi, „clasici" nu sînt numai scriitorii aparţinători istoriceşte sau doctrinar clasicismului, ci toţi aceia care au sporit avutul spiritual al lumii cu valori estetice proprii. Euripide stă bine astfel lîngă Sofocle şi Eschil, deşi cu alt ideal artistic faţă de ei ; Shakespeare lîngă Spencer, Hugo lîngă Racine, Rilke lîngă Goethe, Lucian Blaga lîngă Eminescu ş.a.m.d. Opoziţia dintre „clasic" şi „modern" rămîne deci o iluzie de epocă sau, cîteodată, chiar de moment. Singura realitate critică este că există „clasici" şi „moderni" deopotrivă de mediocri, după cum există alţii dimpotrivă tot atît de valoroşi. Fără îndreptăţire estetică, noutatea sau vechimea nici nu pot intra în discuţie. De aceea rareori un autor modern de valoare, avînd cunoştinţă de jocul istoric al valorilor, se uită pieziş la un clasic sau înaintaş de valoare şi invers : miezul vocabularului critic cu care sînt arătaţi îi face să ştie că fiecare a fost sau va fi ceea ce este celălalt, raportul dintre ei modificîndu-se într-un qui-pro-quo istoric.

Pedante, ce e drept, vor fi părînd aceste precizări. Dar ce să facem ! Miez de nucă verde, fără ca nimeni să nu-şi iodeze degetele, nu se mănîncă ; şi apoi negreala asta, după cîteva zile, se şi ia.

Scanned with OKEN Scanner

Întrebării „ce este un roman?" sau, mai clar, „ce este romanul?" i se răspunde în cele din urmă cu istoria genului. În adevăr, nici una dintre formele lui istorice nu-i rezumă toate posibilităţile.

De la povestirea erotică de tip pastoral sau modern, pe care o arată vechea denumire de „romanţ" la naraţiunea amplă, cuprinzînd viaţa unei întregi societăţi omeneşti, cu legile şi mai ales cu dramele ei rezultate din efortul individual de a-i împlini aceste legi sau din întîmplarea de a li se sustrage, de la naraţiunea sociologică aşadar la comunicarea tot narativă, autoscopică, a devenirilor confuze ale unei conştiinţe cultivate, iar de la aceasta la ficţiunea modernă, cu putere şi rost de simbol ideologic privind dreptul omului de a fi liber într-o societate oprimantă şi mai departe la forma contemporană, deocamdată ultima, în care elementele de expunere, ca personaje, moravuri şi conflicte, se dizolvă într-o stare de spirit care devine ea însăşi subiect principal, romanul ia înfăţişările cele mai felurite, fără să se poată stabili între ele treceri graduale sau etape. Ideea de evoluţie organică nu pare proprie romanului, ideea fiind mai mult o construcţie, destul de artificială, a spiritului scientist din secolul trecut.

Pe de altă parte, orice încercare de a grupa secular formele genului se loveşte de coexistenţa lor. Astfel dacă nu facem din veacuri unităţi istorico-literare absolute, cum nici nu sînt în realitate, observăm că romanul pastoral francez e cultivat contemporan cu romanul picaresc spaniol şi în parte chiar cu romanul pedagogic englez. Cam în aceeaşi unitate de timp, pe raza europeană, francezii citeau cu pasiune *L'Astrée* a lui Honoré d'Urfé, interminabilă povestire erotică, plină de preţiozitate şi galanterie, spaniolii se delectau cu *Lazarillo din Tormes*, operă anonimă fecundă, din care în numeroase alte naraţiuni picareşti, cum sînt între altele *Guzmán din*

Alfarache a lui Alemán sau *Povestirea lui Don Pablo din Segovia* a lui Quevedo, iar englezii favorizau cu preferința lor scrieri educative ca *Paméla* sau *Virtutea recompensată* a lui Richardson și chiar *Tom Jones* a lui Henry Fielding.

Strămutînd chestiunea pe literaturi naționale, secolul XIX francez conține de asemenea cele mai variate forme de roman : e secolul povestirilor sentimentale idilice ca *Paul et Virginie* al lui Bernardin de Saint-Pierre sau analitic sentimentale ca *Adolphe* de Benjamin Constant, *Obermann* de Sénancour și *Dominique* de Fromentin, e totodată secolul marilor narațiuni umanitariste de felul *Mizerabililor* lui Hugo și aventuros istorice cum sînt *Cei trei mușchetari, Vicontele de Bragelonne* și toate celelalte de Dumas-tatăl, rămînînd destul loc în secol pentru uriașa construcție realist sociologică a lui Balzac din *Comedia umană*, această „istorie naturală și socială a unei familii sub Al doilea Imperiu", ca și pentru opera brutal naturalistă, dar concurentă, a lui Zola din *Les Rougon-Macquart*. Literatura rusă de asemenea ni se înfățișează în același secol cu o formulă de roman, în care lucrează scriitori de la Tolstoi la Gorki și alta, care grupează pe Dostoievski, Goncearov, Leonid Andreev și alții.

Nu alta este situația genului în secolul XX. Europenește, există un roman francez, englez, italian și rus și, mai întîrziat față de altele, chiar german și românesc, la acestea adăugîndu-se de curînd și romanul american. Dar în cuprinsul fiecărei literaturi naționale domină aceeași diversitate de forme ca în secolul al XIX-lea francez. Ca să ne referim la literatura noastră, romancieri ca Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Ion Marin Sadoveanu, G. Călinescu, Zaharia Stancu, Radu Tudoran, Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici și Ion Lăncrănjan aparțin secolului XX, fără putința de a-i grupa pe toți în jurul unei singure formule de roman. Obiectivi și realiști ca Rebreanu, lirici și evocatori ca Mihail Sadoveanu, analiști și psihologizanți ca Hortensia Papadat-Bengescu, complecși ca George Călinescu și sociali ca Zaharia Stancu, ei alătură concepții artistice diferite, ce nu pot configura secolul în chip particular față de altele și unitar față de el însuși.

Dacă în realitatea istorico-literară nu există o evoluție a genului și nici unități seculare distincte, unele forme de

roman au totuşi o viaţă, pe care le-o putem urmări. Astfel romanul picaresc devine cu timpul roman de aventuri şi răspunde, pentru societăţile citadine, în romanul poliţist, după cum de la mica povestire amoroasă, analitic sentimentală se ajunge la dezvoltările de cuprindere balzaciană, dar introspective şi infinitezimal analitice, ale formulei proustiene. Genul însă, chiar dacă îşi adaugă un nou tip de roman, cum este cel francez de azi, romanul unei stări de spirit, în care descripţia ia locul naraţiunii ca la Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute şi alţii, nu evoluează în întregimea lui şi nu ia înfăţişări diferite de la secol la secol. Sîntem numai iluzionaţi că ultima formă, adică forma modernă, dă secolului o anume identitate genuistică. Contemporanii lui Proust credeau de aceea că autorul acelei minuţioase şi vaste reconstituiri temporale, care este *À la recherche du temps perdu*, a creat „romanul secolului XX". Numai că între alţii Roger Martin du Gard şi Jules Romains, primul cu *Les Thibault* şi al doilea cu *Les Hommes de bonne volonté*, amîndouă mari opere ciclice de observaţie obiectivă, dau după Proust o nouă viaţă formulei de roman realist în felul lui Balzac. Romanul secolului XX este aşadar multiform şi individual, cu alte cuvinte ireductibil la o schemă seculară.

Dacă e să se facă o previziune asupra ultimului pătrar al secolului nostru asupra formei de roman „nouvelle fin de siécle", previziunea s-ar raporta la dimensiunile narative. Cum societatea modernă, de orice tip ar fi ea ideologiceşte, capătă înfăţişări tot mai muncitoreşti, cum răgazul omului se confundă din ce în ce mai mult cu concediul profesional, cum estetica nouă este pe cale să-şi cedeze vechi drepturi vieţii celei mai necontrafăcute şi efemere, cum trepidaţia sensibilităţii tinde să devină compoziţională, afectînd chiar construcţia naraţiunilor moderne, nu este improbabil ca, în perspectiva imediată, să se renunţe cu totul la marile povestiri cu debit fluvial. Condiţiile civilizaţiei actuale ca şi inovaţiile tehnice privind alcătuirea prozei narative contemporane fac să se întrevadă ceea ce s-a şi numit „micro-romanul", adică romanul-nuvelă. De pe acum, pare să se anunţe o estetică a concentrării.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd din toate colţurile ţării, pe care le-a vizitat pe rînd, secretarul general al Partidului nu uită să amintească nume de scriitori, artişti şi oameni de cultură legaţi prin naştere sau activitate creatoare de acele locuri, cuvîntul lui răsună adînc în conştiinţa culturală a timpului, luminînd-o cu exemplul tuturor marilor noştri clasici. Credem cu toată fermitatea că în astfel de manifestări se află implicată însăşi doctrina specificităţii naţionale. Căci nu este clasicismul, în limbaj critic, chiar trăsătura de identitate a spiritului românesc ?

Creaţia de tip folcloric sau de tip cult, opera de artă la noi, apărută oricînd, deşi individuală ca sorginte, a fost totdeauna colectivă şi specifică. Ea exprimă sume spirituale, fie prin specificitatea grupului uman care îi favorizează producerea, fie prin tehnica de producere şi efectul artistic. Din acest punct de vedere, folclorul vestimentar şi domestic este deosebit de semnificativ. Dacă se ia o fotă, o velinţă, un ulcior sau un ou încondeiat, din orice parte a ţării, ornamentaţia lor geometrică le semnalează de departe stilul comun. Acul, spata războiului de ţesut şi pana muiată în ceară topită nu pot nici instrumental, datorită caracteristicilor proprii de unelte primitive, nici conceptional, datorită conformaţiei optice a ţărancei lucrătoare, să contureze analitic motivele de ornamentaţie. Acolo unde trebuie pusă o floare, apare *ideea* de floare ; acolo unde, analitic şi concret, este în realitate un contur particular, apare *linia unanimă* care însumează particularităţile. Viziunea geometrică a motivelor de ornamentistică populară semnifică ideea de sumă sau, zicînd altfel, de supraindividual. Aceasta e poate însăşi estetica spaţiului carpato-dunărean, în cuprinsul căruia, de pe cîte o colină sau un munte, ochiul privitorului distinge, în geometria grădinilor, a lanurilor şi a pădurilor, numai imagini colective.

Scanned with OKEN Scanner

Folclorul literar învederează aceeaşi percepţie supraindividuală a realităţii ; şi formează de aceea, dimpreună cu folclorul manual, o nedezminţită unitate stilistică. Ce semnifică *Miorița ?* Versiunea morţii ca nuntă, autorizată de ciobanul-victimă, e certitudinea liniştită a omului care, pe meleaguri strămoşeşti, trăind nedezlipit de mediul lui cosmic, va fi după moarte acest mediu însuşi, prin cununare cu el. Victorie asupra morţii sau, mai clar, ştergere a limitelor existenţei proprii, celebra baladă exprimă sentimentul de rudenie al omului din popor cu universul obiectiv şi etern, adică nevoia lui de însumare într-o ordine mai înaltă, supraindividuală. Obştea socială, care îl cuprinde în viaţă, se preface prin moarte în obşte spirituală, sempiternă. De asemenea întîmplările povestite în proză, cîte ni s-au transcris din popor sau cîte au fost scrise de autori cunoscuţi, dar după concepţie populară, sînt la rîndul lor mijloace de a se pune în vedere „legea", adică norma de conduită a obştei. Etică, socială sau cosmică, legea comună hotărăşte soarta eroului popular, după cum el se abate de la ea sau i se conformează. E geometria morală a spiritului creator popular.

Aceleiaşi estetici i se subsumează chiar marea varietate a creaţiunilor culte româneşti. Dincolo de ceea ce trece direct din folclor în opera unor Eminescu, Enescu sau Brâncuşi, artistul român cult tinde, oricum s-ar numi el, la o stare de lucruri, la o ordine mai înaltă decît existenţa individuală. Poeţii noştri, ca să ne referim numai la ei, de la Eminescu pînă la Alexandru Philippide, cuprinzînd între ei pe Macedonski, pe Goga, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu, Pillat şi oricare altul dintre cei cu un glas propriu, au mişcarea comună de a-şi depăşi particularitatea individuală. La Eminescu sau, dintre prozatori, la Sadoveanu, această voinţă de depăşire are atîta putere, că suferinţa omului născută din conştiinţa vremelniciei lui se şi vindecă prin contemplarea formulelor generice şi externe ale existenţei.

Observînd, aşadar, atît în arta noastră populară, cît şi în cea cultă, o resorbţie constantă a individualului în colectiv, putem înţelege mai limpede că sensul culturii române este însuşi sensul clasicismului, ca formulă artistică a specificităţii carpato-dunărene. Această sumă estetică transpare în toate felurile din concepţia socialistă a culturii. E chipul etern al fiinţei noastre naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

Interesul pentru materia vechilor retorici, care erau un fel de gramatici ale poeziei, a cunoscut unele variaţii alternante. Slăbind în Evul Mediu şi în perioada Romantismului, dar intensificîndu-se în Renaştere şi, sub forma nouă a stilisticii moderne, în secolul nostru, acest interes n-a dispărut niciodată cu totul, fiind totdeauna pîinea uscată a profesorilor.

De la un timp, cam de pe la începutul epocii noastre, procedeele poeziei au redevenit însă atrăgătoare, cum spuserăm, îndeosebi pentru „stilisticieni". Aceşti noi cercetători ai expresiei poetice, fie reanalizînd toate figurile, zise *tropi*, ale retoricii, fie restituindu-le unei scheme unice, care le cuprinde pe toate în felul cum *genul* îşi cuprinde *speţele*, le-au dat o nouă putere de circulaţie, schema lor comună fiind identificată în ceea ce din vechime s-a numit *metaforă*.

De aceea, dintre „culorile retorice" mai cu seamă „metafora", adică procedeul expresiv de a indica un lucru necunoscut prin numele altuia cunoscut, a dobîndit o foarte întinsă aplicabilitate. Se vorbeşte azi nu numai de metafora poetică, dar şi de una plastică, de alta muzicală, coregrafică şi chiar arhitecturală. Tehnica poeziei e socotită astfel şi tehnică a celorlalte arte, în realitatea ei fundamentală.

Logicienii, pe de altă parte, afirmaseră mai de mult că formarea conceptelor, deşi acestea deosebite prin natura lor generalizantă faţă de natura particulară a imaginilor artistice, e rezultat al aceluiaşi demers creator. Aşa că, în epoca noastră, cîte un filozof a putut susţine că înseşi sistemele de gîndire, acele concepţii unificatoare despre lume, care dezbat etern raportul dintre esenţă şi existenţă, rezidă şi se construiesc pe o metaforă originară. Nu cumva universul este el însuşi o unică metaforă, din care nouă ne e dat să cunoaştem numai un termen dintre cei doi ?

Scanned with OKEN Scanner

Dar e de crezut că în felul acesta, literarizîndu-se deopotrivă celelalte arte şi filozofia, se vorbeşte cam metaforic chiar despre metaforă. Căutînd atunci să ne menţinem la sensul propriu al acestei forme de exprimare improprie, e cazul s-o privim ca procedeu numai al artei literare. Metaforă, imagine sau, cum i se mai zice, reprezentare, numim posibilitatea cuvîntului obişnuit de a comunica un sens neobişnuit.

După precizarea naturii ei, sectorul de realitate preferat devine tot atît de interesant. Sînt poeţi şi în general scriitori, care îşi nutresc imaginile cu amănunte evocatoare aparţinînd unui anumit aspect al naturii obiective sau subiective. Clasificate astfel, ele pot fi indicaţii ale unei anumite percepţii şi structuri poetice. Gruparea lor după necesitatea care le naşte, după scopul pe care îl ating, după sectorul cunoştinţelor din care provin ca şi după alte criterii, s-a şi făcut şi refăcut din antichitate pînă azi, totdeauna însă cu grija de a stabili o tipologie literară.

Că grupării i s-a spus, ca altădată, clasificare sau, ca mai de curînd, „morfologie", faptul nu e deosebit de important. Mai interesant este că morfologii moderni ai metaforei i-au extins raza operativă de la poezie la limba curentă şi deci la unele aspecte sociale ale limbii. Dacă am căuta să cuprindem într-un singur tablou clasificările ce ne sînt cunoscute pînă acum, dar şi să le supunem unui punct de vedere personal, am propune următoarele forme de metaforă.

Păstrînd cît este cu putinţă ordinea istorică a apariţiei lor, avem mai întîi *metafora lingvistică*, născută din nevoia primitivă de a numi cu puţine cuvinte-rădăcini toate înfăţişările realităţii, pentru care cuvîntul propriu nu exista încă. Analogia, care este esenţa oricărei forme de metaforă, soluţionînd precaritatea de expresie a primilor oameni, a fost chiar prin aceasta factor de limbă. De aceea sînt nenumăraţi lingviştii care se ocupă ca de specialitatea lor de mecanismul metaforic al dezvoltării limbilor.

Tot primitivă, dar ulterioară cît nu se poate aprecia, este *metafora tribală*. Aceasta îşi asumă diferite subforme totemice, tabuistice şi magice, animalul-strămoş protector al tribului, omul sau obiectul sacralizat prin neatingere şi închipuita putere vrăjitorească a unei împrejurări impunînd denumiri perifrastice. A nu spune unei fiinţe sau unui lucru

Scanned with OKEN Scanner

pe nume şi totuşi a le indica este chiar conduita metaforică, creatoare de imagini, care cu timpul devin simple cuvinte.

Şi cum poeţii sînt într-o măsură contemporani în spirit cu vîrsta primitivă a omului, ei continuă oricînd, iubind, urînd, speriindu-se, încrezîndu-se, simţind şi gîndind, să emită imagini cînd spontan, cînd — spre deosebire de vechea practică totemică, tabuizantă şi magică — deliberat. De la ei am obţinut şi obţinem mereu *metafora literară* cu speţele ei. Dintre acestea, distingem pe acelea preluate de societatea cultivată a unui timp şi a unui loc, imagini caracterizate prin compunerea lor industrioasă şi care se susţin cu ideea că realitatea şi numele ei firesc ar fi triviale. Falsa noblеţe şi elucubraţia sau fabricarea în serii le denunţă ca produse lipsite de valoare. Este vorba, cum bine se înţelege, nu de poeţii autentici, care au putut avea asemenea aparenţe, ci de conduita voluntară a exprimării zilnice în anumite societăţi, cum au fost eufuismul la englezi, gongorismul la spanioli, marinismul la italieni şi preţiozitatea la francezi. Singura speţă admisibilă a metaforei conştiente este imaginea ilustrativă, folosită de numeroşi filozofi şi eseişti, care îşi clarifică astfel procesul ideativ mai mult decît prin noţiuni.

În sfîrşit, deşi aparent formă a celei literare, dar de un preţ care o exceptează, dîndu-i dreptul la categoria proprie, este *metafora ontologică* sau *creatoare*. În sens etimologic, i s-ar putea spune şi *poetică*. Ea lucrează asupra spiritului nostru ca sămînţă a unei lumi particulare, ale cărei dezvoltări necesare şi cîteodată numai presimţite ne acoper orizontul real, lume totală cu posibilităţi în adevăr cosmice, deci „univers“ în sine şi de sine stătător, deşi alcătuit totdeauna din elemente social-istorice, pe care i le serveşte realitatea obiectivă.

Tabloul schiţat mai sus, e bineînţeles, între multe altele, o morfologie a metaforei, grupabilă şi regrupabilă totdeauna cu spor de cuprindere şi de sistematizare. În privinţa epocilor de apariţie a formelor de imagini, ordinea istorică urmează să fie luată sub mare cauţiune, putînd fi discutabilă la nesfîrşit, mai ales că există şi certitudinea formării concomitente a tuturor felurilor de metafore chiar în vremea noastră şi oricînd.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria omenirii este o construcţie logică înălţată pe temelii arheologice. Pămîntul înghite oameni, popoare, civilizaţii, pentru ca după milenii de istorie să se deshumeze un capitel, o coloană, un amfiteatru sau o statuie. În general, numai arta pietrei, fiind rudă bună cu temeliile minerale ale lumii, rezistă chiar înghiţită de pămînt. Iar pe baza ei oamenii reconstruiesc formele vieţii dispărute.

Nici arta cuvîntului, adică poezia, deşi în al doilea rînd, nu este mai puţin informativă, cînd i se dă de urmă. Poeme ca *Rig-Veda*, *Ghilgameş* sau *Iliada* vorbesc chiar mai abundent decît piatra sculptată despre civilizaţia străveche a Indiei, a Sumeriei sau a Greciei.

În orice caz, aşa a apărut pe lume ideea că arta singură, dintre îndeletnicirile omului, este eternă. Şi cei dintîi care au exprimat-o au fost poeţii. Un Horaţiu, comparîndu-şi nemărturisit propria-i operă de poet cu civilizaţia romană, care i-o cuprindea totuşi, nu se sfia să-i spună împăratului însuşi, lui Octavian Augustul, că măreţia acestuia, efemeră în cele din urmă ca tot ce este omenesc, va dăinui prin versurile cu care el ca poet i-a slăvit strălucirea, fiindcă poetul poate afirma despre sine „non omnis moriar“ — „nu voi muri în întregime“.

Pe urmele lui Horaţiu, Shakespeare va spune de asemenea reginelor şi regilor Angliei şi prin aceştia tuturor capetelor încoronate ale lumii că sînt fiinţe tot atît de muritoare ca şi clovnul Yorik, iar protectorului său, lordului Southampton, îi va repeta, cu mai fiece sonet din multele pe care i le-a dedicat, că frumuseţea şi gloria i se vor păstra veşnic intacte numai în versurile cu care el i le-a lăudat.

Dar nu e poet care să nu fi scris sau să nu scrie versuri fără sentimentul eternităţii lucrului său, după cum nu e

artist de orice speţă, care să nu fie purtat de credinţa că arta lui înfrînge condiţia comună a morţii.

Se poate, atunci, defini arta prin ideea de timp pe care şi-o subordonează ? Aşa s-ar părea şi afirmaţia repetată din generaţie în generaţie şi din secol în secol că arta se nutreşte din esenţa nepieritoare a vieţii nu însemnează altceva.

Rămîn însă cîteva observaţii de făcut încă. Ceea ce numim în operele de artă calitate inalterabilă este adesea un accident arheologic sau numai unul tehnic. Pentru poezie, muzică şi pictură, cîte o descoperire de ordin tehnic, cum au fost la timpul lor scrisul, tiparul şi meşteşugul culorilor, susţine în bună parte puterea acestora de a se împotrivi timpului.

E de crezut astfel că nenumărate opere de artă, create înainte de descoperirea mijloacelor tehnice de protecţie, au pierit fără urme şi pentru totdeauna, fără ca „esenţa inalterabilă a vieţii", pe care vor fi exprimat-o şi ele, să le fie de vreun ajutor. La definirea artei prin ideea de eternitate, pe care ar conţine-o şi care, după cum am văzut, trebuie înţeleasă şi ca durată materială, se opun de asemenea artele momentane.

În adevăr, nu numai poezia, muzica, pictura, sculptura sau arhitectura desfată spiritul nostru cu frumuseţi cărora le zicem de obicei eterne. Plăcerea artistică, scuturată de orice amănunt material, e aceeaşi ascultînd sau citind o poezie ca şi privind scena pe care se mişcă o dansatoare sau un actor. Nimănui nu i-a trecut prin gînd, fiindcă dansul şi meşteşugul actoricesc se consumă fără urme chiar în clipa care le naşte, să le excludă dintre celelalte moduri ale expresiei artistice.

Dar aceasta însemnează că arta, ca să se definească, se poate dispensa de durata obiectivă. Natura ei stă mai curînd în puterea *actuală* de a lucra asupra conştiinţei omeneşti. Un prezent activ, care merită să fie studiat atît ca forţă agentă, cît şi ca rază a eficienţei lui, pare de aceea mai apropiat de esenţa imprecizabilă a operelor de artă ! Iar mormîntul acestui prezent artistic nu e în pămînt, ci în pierderea puterii active.

Scanned with OKEN Scanner

Preocuparea cea mai constantă a culturii noastre literare este conceperea ideii de tradiție ca proces actual. Felul cum spiritul novator se însumează în sinteza spirituală a trecutului și cum tradiția ne stă deschisă la noutatea, care o sporește, formează chiar materia și sensul acestui proces. De aceea revistele și editurile literare contemporane, încurajînd neobosit producția timpului, rezervă o mare parte din activitatea lor dezbaterii și retipăririi clasicilor. Cum nu se poate închipui lumea terestră fără centrul ei de gravitație, tot astfel este de neînchipuit o cultură literară fără tradiție.

O privire generală teoretică și alta de specialist, care lucrează în concret, duc la considerarea trecutului ca agent necesar al actualității. Cînd biologii înșiși, după amănunțite și îndelungi studii ovulare, după microspecția cea mai stăruitoare a celulei vii, ajungînd la observația tendinței de mutație, au fost siliți totuși să nu renunțe la ideea de ereditate, căutîndu-i chiar legile proprii ; cînd psihologii, după cunoașterea fluxului neîntrerupt din conștiința noastră, flux care ne poate modifica identitatea de la o zi la alta, fără ca mișcarea lui de disociere, adică puterea aceleiași conștiințe de a se înfățișa plural, să pulverizeze unitatea eului ; critica literară, care ar urmări numai tendința de înnoire, de mutație și plurificare, neținînd seama de marea putere de preformație, care vine din tradiția unei culturi, ar însemna să se sustragă, spre paguba numai a ei, de la învățătura rezultată din alte științe.

Tradiția privită ca factor de viață se impune cu atît mai mult în concret, în desfășurarea istorică a literaturii noastre. După cum limba ni s-a constituit din adăugiri neologistice succesive, fiind de neînțeles a respinge neologismele vechi, pentru a accepta numai neologismele mai recente, prin care limba ne-a devenit capabilă să exprime și pure abstracțiuni, în același fel literatura română s-a format în timp,

Scanned with OKEN Scanner

formele ei noi prefăcîndu-se în forme tradiţionale. Acesta este procesul dialectic al tuturor limbilor şi al tuturor literaturilor.

La noi, însuşi Eminescu, văzut în ecourile pe care le-a stîrnit în epocă, a fost un revoluţionar ca limbă, ca stil, ca idei şi viziune; văzut însă în perspective ulterioare, el a fost socotit cîteodată drept conservator de linie străveche, fără să se mai fi observat cum marea lui noutate devenise cu timpul componenta cea mai glorioasă a tradiţiei noastre literare. Aceasta înseamnă că tradiţia e o valoare de curgere şi însumare continuă; şi mai înseamnă că cine judecă fenomenul literar raportîndu-l numai la puterea lui de a inova sau numai la aceea de a se conforma tradiţionalist, greşeşte deopotrivă.

Tradiţie şi înnoire sînt termenii dialectici ai dezvoltării noastre literare şi înlăturarea unuia, oricare ar fi acesta, prejudiciază contribuţia celuilalt la suma spirituală, pe care o reprezintă numai conlucrarea lor. Dealtfel, aceşti termeni sînt în cultura română atît de conecşi, că nici nu pot fi gîndiţi separat decît în abstract. În realitatea lor concretă, ei se comandă reciproc. Ceea ce numim azi tradiţie este de fapt spirit novator resorbit în suma specifică a literaturii noastre. *Noutatea* creaţiilor cu conţinut naţional, faţă de masa eteroclită a traducerilor, a fost factorul hotărîtor al programului *Daciei literare*, după cum tot *noutatea* valorilor estetice, faţă de valul cotropitor al literaturii ocazionale, avea să fie preocuparea de căpetenie a *Convorbirilor literare*.

Numai analiza procesului de naştere al tradiţiei, în care tradiţionaliştii apar ca revoluţionari, iar novatorii ca viitori tradiţionali, ne dă imaginea exactă a realităţii. Nebănuind că ar putea deveni termeni antitetici, tradiţie şi inovaţie au colaborat totdeauna în deplină cordialitate. Concluzia este una singură. Literatura contemporană urmează a fi privită atît în mişcarea ei de resorbţie în specificitatea naţională, cît şi în aceea de îmbogăţire a acestei specificităţi. Tradiţia se constituie astfel sub ochii noştri, izvorînd deopotrivă din trecut ca şi din viitor.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria culturii timpului nostru, spre deosebire de toate perioadele ei anterioare, urmează să adopte un nou concept. E vorba de termenul critic nemaifolosit pentru alte unităţi istorice, termen care îi aparţine în exclusivitate şi anume *anti-arta*.

Ce reprezintă acest concept? Înţelesul nu-i este deloc misterios. Ceea ce ne-am obişnuit să numim spiritul creator se orientează azi împotriva creaţiei. E modul nou de manifestare al unor artişti, fie ei muzicieni, pictori, scriitori sau orice altceva. Cu toţii, ei par hotărîţi să lichideze poate ultimul dintre mituri, mitul operei de artă, aşa cum se concepe el de mii de ani. Şi nu numai că nu-şi ascund revolta împotriva lui, dar chiar şi-o proclamă ca victorie supremă a libertăţii spiritului.

Mişcarea a pornit din occidentul european, dar azi mai nu e ţară care, potrivit legii de integrare istorică a fiecărei epoci, să nu se simtă atrasă prin reprezentanţi proprii de noua orientare. Aşadar artiştii, cărora li se cunoştea bine revolta recurentă împotriva constrîngerilor provizorii ale artei, se revoltă azi împotriva misiunii lor sau, oricum, împotriva a ceea ce se credea că însemnează o operă de artă.

La drept vorbind, ca să nu-i ignorăm chiar originea, atitudinea aceasta îşi are mica ei istorie. Astfel, cam cu douăzeci de ani înainte de încheierea secolului trecut, poetul tuturor experimentelor lirice, Arthur Rimbaud, sub a cărui influenţă se dezvoltă încă poezia timpului nostru, ajunsese primul la limitele de azi ale creaţiei. Se păstrează de la el o scrisoare cu îndemnul de a se da foc muzeelor ca mijloc sigur pentru creatori de eliberare spirituală.

Îndemnul a fost apoi preluat întocmai de futurismul italian, de dadaismul cosmopolit germano-franco-român, de suprarealismul francez de la sfîrşitul primului război mondial

Scanned with OKEN Scanner

și, prin acesta, mai cu seamă după al doilea război mondial, de numeroșii zgomotoși reprezentați de azi ai *anti-artei.* Noutatea este deci relativă, ea constînd mai mult în numărul aderenților actuali decît în idee.

Teoretic, Rimbaud, ca să ajungă la necesitatea de a incendia muzeele, încercase mai întîi să identifice arta cu viața : neizbutind, crezuse că vina era numai a limitelor și a canoanelor clasice ale creației ; și depășindu-le, adică ignorîndu-le, realizînd deci în spirit incendiul propus (căci doar atît înțelegea el prin incendierea muzeelor), constatase că viața și arta nu pot coincide întru totul. Spirit francez cu vechi deprinderi silogistice, dar pornind de la noua premisă majoră a *vitalismului* care submina întreaga cultură a țării lui Descartes la sfîrșitul secolului trecut, acest mare poet, victimă a sofismei vitaliste, trece definitiv la concluzia firească : renunță la artă și preferă să-și trăiască viața mut, ca aventură existențială de negustor prin Somalia și Etiopia.

Anti-artiștii vremii noastre se află prin urmare la una dintre etapele experienței Rimbaud. Ei vor trebui sau să meargă pînă la capătul drumului apucat, abandonînd, după exemplul precursorului, orice preocupare de artă, sau să se întoarcă înapoi la necesara deosebire dintre artă și viață, cu alte cuvinte la un minimum de clasicism în privința teoriei creației. *Tertium non datur.* Pînă atunci, scriitorii anti-artiști continuă să-și justifice revolta cu inaptitudinea limbajului („*plus de mots*“ — spusese Rimbaud) de a le exprima zbuciumul existențial, muzicienii colecționează, în loc de sunete armonioase, stridențe improvizate și zgomote naturale, făcînd „muzică concretă“, iar pictorii nonfigurativi, eliberînd culoarea din prizonieratul formelor, o amestecă în vertiginoase efecte cromatice, cărora unii le mai adaugă, lipite cu pap, fragmente de obiecte materiale.

Nepunîndu-le la îndoială sinceritatea și fără să prejudecăm în chip absolut asupra rezultatelor mai îndepărtate, credem că manifestările vitaliste ale acestor anti-artiști sînt justificări puternice ale unei noi definiții a omului, văzut ca animal care se plictisește și de bine și de frumos.

E adevărat că plictiseala periodică de frumos a produs în artă mișcări mai totdeauna fecunde. Spiritul novator, căruia creația artistică își datorează efectiv progresul, este reductibil în parte la dezgustul de forme vechi. Faptul acesta,

admis de oricine reflectează cît de puţin asupra istoriei artelor, nu poate fi însă obiecţionabil.

Marii novatori ai poeziei, ai muzicii şi ai picturii, ca să sporească formele de artă, nu se plictiseau de arta în sine sau de ideea de frumos, ci de formele istorice şi degradate ale frumosului, de imitaţia şi de fosilizarea prin imitaţie a unui ideal artistic, care fusese el însuşi la timpul lui dezgust de tipare vechi, dar şi posibilitate de altele noi. Aceasta e chiar mecanica de creaţie a stilurilor artistice şi a apariţiei marilor creatori. Nu altfel s-a ajuns de la stilul melodic, devenit *bel canto*, la stilul simfonic, de la academismul pictural la impresionism şi de la convenţia uscat clasicistă la originalităţile poeziei moderne.

Numai însă că de aci şi pînă la refuzul chiar al ideii de artă, profesat deschis de anti-artiştii contemporani, nu e mişcarea legitimă a picturii de la Bouguereau la Cézanne, ci aceea de la Cézanne (luat simbolic) la tabloul *pop-art*, care în cazul cel mai bun (vorbind tot simbolic) pune Giocondei mustăţi de lînă şi o garoafă naturală la ureche.

Aceleaşi sarcasme, cu aceeaşi destinaţie, sînt evidente, de asemenea, în muzica rezultată din zgomotele concomitente ale unei ploi torenţiale, ale unui răpăit de mitralieră şi, pe lîngă multe altele, toate „concrete", ale unei sirene de alarmă, care dă poate sensul acestei Walpurgii sonore. Anti-poemul, anti-romanul şi anti-teatrul răspund şi ele, din literatură, pornirii de a discredita odată pentru totdeauna mitul operei de artă. Iar, pentru ca plictiseala de frumos şi îndeosebi de pretenţia eternităţii artei, să fie inchestionabilă, amuzamentul în grup şi la voia întîmplării, numit *happening*, cultivă explozia vitală colectivă în împrejurări date, combinînd spontan cu împrejurările date cuvîntul, gestul, mimica, mişcarea scenică şi zgomotul agitaţiei ; şi astfel Viaţa petrece pe seama Artei, răzbunîndu-se de constrîngeri istorice, într-un fel de commedia dell-arte a hazardului absolut.

Aşadar, antropologii urmează să-şi însuşească definiţia omului ca animal care se plictiseşte chiar de ideea de frumos. Dar nu cumva, lăsînd filozofia deoparte, se vorbeşte prea serios de o treabă neserioasă ? În definitiv, anti-artiştii reuşesc perfect să fie ceea ce şi urmăresc : apariţii distractive şi, bineînţeles, efemere, dintre care tot instinctul artistic, ignorat, va salva de la anonimat pe cine ştie care !

Heautontimorumenos (*Pedepsitul de el însuşi*) e titlul unei opere dramatice de Terenţiu. Un părinte îşi izgoneşte feciorul fiindcă acesta vroise să se însoare cu o fată fără zestre ; rămas singur şi apucat de remuşcări, nechibzuitul părinte se pedepseşte cu o viaţă aspră, pînă ce fiul se întoarce nu acasă, ci la o familie bogată şi prietenă, care descoperă între timp că fata fără zestre era propria lor fiică ; deci, căsătoria se va putea face conform intereselor şi de clasă şi de inimă.

Specialiştii afirmă că problematica situaţiei (neînţelegerea dintre generaţii) se regăseşte apoi în teatrul goldonian. Titlul piesei lui Terenţiu a devenit însă glorios printre moderni, cînd Baudelaire l-a preluat ca titlu pentru o poezie a lui, celebră („*Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau !*").

Din vechea piesă de teatru, mai cunoscut atît înainte de Baudelaire cît şi după el, a rămas numai versul proverbializat cu timpul : *Homo sum, homini nihil a me alienum puto.* Expresie a solidarităţii omului cu întreaga natură a lui, versul prescurtat a ajuns să însemneze îndeosebi recunoaşterea defectelor proprii, a inferiorităţii omului ca natură. Cum am spune azi, e poate prima formă de autocritică.

Dar e de observat că, invocînd versul lui Terenţiu, oamenii îşi declară păcatele ca o condiţie a naturii, cu gîndul ascuns de a se sustrage pedepsei meritate, de a fi absolviţi prin spovedanie. În conştiinţa imperfecţiei de sine, ei pun mai multă îngăduinţă faţă de ei înşişi decît hotărîre să se corecteze. Înşală, înşelîndu-se sau se înşală, înşelînd. Aceasta, fiindcă ne iubim nestrămutat chiar în ticăloşie. Foarte rari sînt aceia care, cuprinşi în drama de conştiinţă de a nu putea

Scanned with OKEN Scanner

înfrînge natura malignă, se zbat răscumpărător ca Baudelaire.

Unii ne salvăm prin mărturisiri inefectuale, cu o complacenţă faţă de noi, pe care o gătim cu puţină filozofie din cea mai necostisitoare : *Homo sum !* Ne declarăm iresponsabili şi implorăm mila, dar gîndim, abia ştiută chiar de noi înşine, justificarea recidivei. Şi, într-o complicitate generală, ne iertăm unii pe alţii : iertaţi, iertăm şi iertăm, ca să fim iertaţi. Aparţinem toţi spiţei lui Marmeladov.

Acest prim personaj din *Crimă şi pedeapsă,* fără să ştie ceva de versul latin, bea şi, ca să aibă ce bea, exploatează prostituţia propriei sale fiice ; îşi mărturiseşte atît viciul cît şi turpitudinea, ca să fie liber să le practice din nou. El e prototipul literar al inefectualităţii spovedaniei, al toleranţei omului faţă de propria-i josnicie şi deopotrivă al cazuisticii penale, care scuteşte de penalitate ca şi de îndreptare. În măsuri şi situaţii diferite, Marmeladov ne înfăţişează pe toţi într-o oglindă rece. Numai că nu spune în chip de scuză sigură *Homo sum ;* altfel, e reprezentativ pentru caracterul complacent cu sine al fiecăruia dintre noi.

Dar conştiinţa omenească, în ciuda unui cinic, care denunţă virtutea ca simplă necesitate externă, constrîngătoare (Tristan Bernard : „*Nous sommes acculés à la grandeur d'âme*"), se mai arată şi altfel decît ca şerpărie de vicii şi turpitudini, pe care o cloceşte cu cele mai subtile justificări. Lăsînd la o parte cazuri istorice sau comune de viaţă, care dovedesc spontaneitatea şi a virtuţilor, tot Dostoievski, în acelaşi roman, ne relevă componenta solară a sufletului omenesc.

Sonia Marmeladova, fiica prostituată din nevoie a unui părinte alcoolic, prietenă cu Raskolnikov, acesta instruit pentru o dublă crimă, îşi îndeamnă prietenul să se declare, să-şi primească pedeapsa ca răscumpărare, îl urmează condamnat în Siberia şi acolo, cu iubire şi sfinţenie, ea reclădeşte zi de zi sufletul fostului ucigaş, vindecîndu-l de obsesia faptei şi aducîndu-l la sentimentul de înfrăţire cu lumea.

Ca şi tatăl ei, nici ea nu cunoştea versul lui Terenţiu : conduita ei îl implică totuşi ca şi aceea a tatălui. Numai că Marmeladov l-ar fi rostit cerşind indulgenţa lumii pentru

Scanned with OKEN Scanner

viciul de care nu se simţea răspunzător ; în timp ce *Homo sum*, spus de Sonia, ar fi sunat ca menire a inimii omului la altruism, la devotament, la sacrificiu, într-un cuvînt la sublim. „Sînt om, de aceea sînt abject", ar fi zis Marmeladov ; „sînt om, de aceea sînt sublimă", ar fi răspuns Sonia.

Iar noi, ca să dăm de gîndul întreg al comediografului latin, trebuie să-i credem pe amîndoi, reţinînd ca mai semnificativă pentru natura noastră minunea şerpăriei metamorfozate în cuib de porumbei şi ca foarte întremătoare imposibilitatea metamorfozei contrare.

Un critic, un istoric literar şi un comparatist de seamă ca domnul Etiemble, spirit eminent, deşi clasicizant (discreditul clasicismului nu se datoreşte în bună parte clasicizanţilor ?) a apărut de curînd cu o nouă carte. Titlul, destul de jurnalistic, *Poètes ou Faiseurs ?* (*Poeţi sau meşteşugari ?*) dă singur loc la suspiciuni polemice. Şi în adevăr domnul Etiemble combate tendinţa poeziei contemporane de a se depărta tot mai mult de ideea de „operă", ca obiect artistic, interesant în sine.

Cum afirmă însuşi, dînd lămuriri ocazionale (*Ce este poezia ?* în *Le Monde*, 10 dec. 1966), cartea sa „reacţionează împotriva ideii care s-a format de un secol despre poezie, idee care tinde să distrugă poemul. E nimerit să se vorbească fără îndoială mai puţin despre poezie şi mai mult despre poem." Cu această îndreptăţire, pe care nimeni nu i-o poate discuta, criticul cercetează „naşterea poemului la bunii meşteşugari", fiindcă „poezia este o stare fragilă", cum credem azi cu toţii, „dar fără poem ea nu există".

Intenţia polemică din titlu e motivată astfel de abaterea interesului contemporan de la opera de artă către manifestări care o premerg. Căci nu numai poemul — zicem noi — a fost abandonat, cercetîndu-se de poeţi şi de critici doar starea de poezie, ci „opera" literară, ca şi cea plastică şi muzicală, opera-scop a unui moment creator şi chiar a unei întregi vieţi artistice, a cam dispărut azi din preocuparea timpului ; şi i-a luat locul procesul constituirii ei, problematica actului creator şi, în definitiv, obiectiv vorbind, aşa-zisele „studii", pe care vechii artişti le făceau în vederea unei creaţii, păstrîndu-le în arhiva sau în atelierul lor.

Avem deci a face cu o orientare generală a spiritului omenesc, mai exact spus cu o atitudine a cunoaşterii, pe

care „existenţialismul“, profesînd doctrina vieţii, punînd „existenţa“ deasupra „esenţei“, o exprimă filozofic. E desigur regretabil că opera de artă, ca rezultat al aspiraţiei omeneşti la ideea de perfecţiune, nu pare să mai mobilizeze conştiinţa creatoare a epocii, dar aceasta e numai o consecinţă şi a combate una dintre consecinţele particulare ale mişcării colective de spirit, care comandă şi dislocarea „poemului“ prin „starea de poezie“, însemnează a nu o combate efectiv.

Cît timp arta nu va mai fi, cum a fost mii de ani, o soluţie a vieţii sau cel puţin o aliată a filozofiei şi în orice caz o formă a mitologiei, adică o credinţă ; cît timp nu vor reapărea famelicii geniali, acei iluminaţi care, trecînd orbi pe lîngă onoruri efemere, nu confundau arta cu viaţa şi trăiau suspendaţi de mitul operei de artă ; cît timp se va fi renunţat la lupta, prin artă şi politică, împotriva sentimentului de nimicnicie a existenţei ; atîta timp nu va mai putea fi vorba de regăsirea elanului constructiv, de salvarea prin idealul artistic, de opera finită şi nu de opera în lucru, de „poem“ şi nu de „starea de poezie“. Cum ne aflăm însă în literatură, e dreptul criticului să se limiteze la cît socoteşte el necesar, ca să-şi exprime convingeri literare şi e dreptul său să le şi impună polemic.

Dar acordul cititorilor cu domnul Etiemble suferă neaşteptat, fiindcă polemistul, mîniat deodată, nu-şi mai alege cuvintele sau le alege pe cele mai violente : „Cred că am făcut, spune el astfel, demonstraţia cel puţin a unei imposturi, care este aceea a versului liber. Versul liber este negaţia libertăţii... Impostura versului liber este una dintre rarele certitudini ale vieţii mele...“

Supărarea clasicizantului, după cît se vede, este extremă. Dar să ne mărginim numai la ce ni se afirmă. Că versul clasic avea şi „picioare“ şi „aripi“, că alerga pe jos pînă îşi făcea vînt să zboare ca orice pasăre, se ştie ; că versul liber, vrînd să aibă doar aripi, şi-a tăiat uneori picioarele, ajungînd să se tîrască penibil, cu alte cuvinte că s-a trezit reptil, visîndu-se vultur, e iarăşi adevărat. Ajunge însă numai atît, ca să credem că „versul liber este negaţia libertăţii“ ?

Mai întîi, această formă de versificaţie s-a născut nu împotriva formei clasice exemplare, ci împotriva degradărilor formei clasice. Metronomia parnasienilor pedeştri şi în general a versificatorilor tradiţionali, care se extenuau în ritmuri exclusiv matematice, a creat nevoia sacrificării vechii prozodii. Teoretic, versul simbolist francez este afirmarea fără măsură a libertăţii poetice, ceea ce răspunde îngrădirii ei fără măsură din trecut.

Că libertatea visată s-a prefăcut de atîtea ori în libertate de a se tîrî, nimeni nu-şi poate ascunde faptul. Există într-adevăr degradări ale libertăţii versului, cum au existat de asemenea degradări mecanice ale ritmului matematic. Comparaţia corectă se face atunci nu între versul liber tîrîtor şi versul clasic înaripat, ci între cazurile de excelenţă a ambelor forme. Şi schimbarea termenilor de comparat duce la singura concluzie justă : versul inept e vers inept, fie clasic, fie modern, şi amîndouă sînt de respins, după cum versul puternic e vers puternic, fie strict prozodic, fie liber, şi amîndouă sînt de admis.

De altă parte, supărarea domnului Etiemble pe noua formă de vers vine tot atît de mult din extragerea acestei iniţiative din istorie. Verslibrismul, mai puţin ca practică decît controversă e un fenomen francez şi, mai larg, neolatin. Putem urmări cum în istoria literaturii franceze, proza aspiră mai de mult la disciplina numerică, iar versul tot cam de pe atunci la aritmie, aspiraţie dublă şi inversă, care constituie chiar naşterea versului liber.

Iar dacă procesul se declară public abia la sfîrşitul secolului trecut, coincidenţa în timp şi doctrină cu noua filozofie a vitalismului, care răstoarnă concepţia raţionalistă, specific franceză, precum şi cu impresionismul pictural, care discreditează corectitudinea pictorilor academici nemaimenţionînd reorientări corespunzătoare în unele ştiinţe pozitive, dovedeşte că versul liber a fost la apariţie şi este încă aspectul particular şi stilistic al unei mari mutaţii spirituale. Din nou, aşadar, domnul Etiemble, numind verslibrismul o „impostură“, se supără pe o simplă consecinţă, care nu are în sine nici o vină şi nici vreo posibilitate de a fi altfel.

În sfîrşit, critica e liberă să se limiteze la cît doreşte, mai cu seamă în chestiuni speciale. Dar versul modern, le-

gitimat să se nască din versul clasic mediocru, fără să fi abjurat cu totul forma tradiţională, de care o leagă aceeaşi estetică, a suplimentat prozodia veche cu o formă nouă şi astfel literatura franceză a dobîndit la rîndul ei un sistem prozodic dublu, cum aveau de mai înainte literaturile nordice. Totodată, poeţii au putut alterna cele două tipuri de versificaţie, ferindu-se în practica celui vechi de sterpe mecanicităţi, după cum ar fi admirabil dacă în practica celui nou s-ar feri de miriapodismul prozei. Căci poeţii au aprins discuţia despre versul liber şi tot ei au puterea s-o stingă.

Scanned with OKEN Scanner

Pastelul e o formă literară desigur părăsită. Se vede că sensibilităţile creatoare combină altfel imaginile naturiste, fiind de neînţeles ca anotimpurile să le fi devenit indiferente. În orice caz, iarna, din care am ieşit, deşi bine îmbrăcată, nu ne-a lăsat nici ea imagini literare deosebite. Totuşi clasici sau moderni, poeţii de pînă mai deunăzi evocau iarna cu stăruinţă. Nu e nevoie de vreo statistică a literaturii lor, ca să ne dăm seama, în privinţa lor, de evenimentul primei ninsori anuale sau a primului îngheţ ; cunoştinţe întîmplătoare sînt de ajuns.

Aceleaşi cunoştinţe ajung de asemenea pentru observarea diferenţei dintre felul clasic şi felul modern de a folosi aspectele iernii ca motive poetice. Clasicul descrie obiectiv şi oarecum analitic ; el este un om în anotimp, luînd cunoştinţă de stări exterioare ca şi de modificările sensibilităţii lui sub aceste stări. Exemplul cel mai informativ de atitudine clasică faţă de rigorile climei este opera marelui exilat de la Tomi.

Om al Mediteranei, pe ţărmurile căreia umblase cu capul gol şi trupul înfăşurat, din simplă decenţă, într-o togă subţire, Ovidiu se vede deodată aruncat în geruri năpraznice, printre sălbaticii cu cojoace şi cuşme de pe ţărmul unei mări duşmănoase. Dacă este să-l credem întru totul, iernile îndurate de el la Tomis se ajungeau una pe alta din urmă, sfîrşitul uneia fiind începutul alteia, marea îngheţa ea însăşi, iar barbarii localnici, miţoşi şi închiciuraţi ca nişte fantasme boreale, îşi strecurau viaţa printre haite de fiare hămesite.

Cu asemenea imagini, Ovidiu n-a convins pe cine trebuia ca să-i scurteze exilul ; nici pe noi, cei de azi, nu ne convinge mai mult. O climă atît de intolerantă ar fi zădărnicit fără îndoială întemeierea de cetăţi cu arhitectură egeică,

adică deschisă, cum se vede din săpăturile de la Istria şi Constanţa, care ne-au descoperit o civilizaţie de tip mediteranean foarte prosperă ; şi grecii desigur că n-ar fi numit o mare atît de vrăjmaşă Pontul *Euxin*, pe limba noastră Marea *cea bună* sau *cea primitoare*.

Dar ceea ce ne interesează acum este numai atitudinea scriitoricească a poetului şi, mai exact, procedeul lui literar. Ovidiu descrie aşadar iernile tomitane cu aparenţă de strictă obiectivitate ; el îşi aplică talentul evocării unei realităţi externe. Şi aşa vor proceda după el toţi poeţii clasici. La noi, Alecsandri, care îi seamănă în multe privinţe, va pasteliza o iarnă totdeauna decorativă chiar dacă nu o luminează doar clinchete de zurgălăi, ci o şi întunecă viscole de zăpadă şi urlete de lupi ; iar Coşbuc de asemenea va vedea doar derdeluşuri şi tumbe de copii prin nămeţi, după cum Vlahuţă se va încălzi literar la frumuseţea „florilor de gheaţă" de pe geamuri. E altă iarnă decît aceea a lui Ovidiu ; procedeul rămîne însă acelaşi, clasicii de totdeauna şi de oriunde întrecîndu-se în tablouri de descripţie exterioară.

Cu poeţii moderni, se întîmplă ceva nou : ei interiorizează peisajul, prefăcîndu-l în stare sufletească. Iarna modernilor, ca anotimp întreg sau numai ca elemente disociate, devine simbol al vieţii spirituale. Noii poeţi, deosebindu-se de clasici mai cu seamă prin intelectualizarea motivelor de poezie, cercetează regiunea cu temperaturi reci a spiritului ; şi iarna, gerul, zăpada şi gheţarii apar ca metafore ale cerebralizării inspiraţiei. De aceea în opera poetică a unui Stéphane Mallarmé imaginile gerului, ale gheţii şi deci ale sterilităţii sînt, pentru el, cele mai semnificative, cu deosebire în sonetul lebedei, care, prinsă de îngheţul lacului, încearcă zadarnic să mai zboare.

Poetul român Ion Barbu, matematician ca formaţie şi profesiune, avînd să aproximeze experienţa intelectualistă mallarméană, va evoca icebergii plutitori pe mările Nordului, declarînd şi deschis, nu numai simbolic, că a cunoscut „castelul de gheaţă" al gîndirii. Dar pe Ion Barbu, ca să ni-l apropiem pe de-a-ntregul, îl înţelegem raportîndu-i imaginile polare atît la frigidul Mallarmé, cît şi la înfocatul Eminescu, care căutase înaintea poetului-matematician să-şi stingă patimile tinereţii cu viziunea enormă a glacialităţii nordice.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar azi, doi poeți contemporani dintre cei mai de seamă de la noi, Ștefan Aug. Doinaș și Ana Blandiana, interiorizează modern anotimpul alb. Pentru Ștefan Aug. Doinaș, iarna eternă de la poli, descrisă în imagini de îngheț mirific, dar silită să favorizeze creșterea viței de vie, sădită acolo de optimismul poetului, e simbolul aspirațiilor omenești la ținte imposibile ; iar pentru Ana Blandiana, o ninsoare universală se așterne cu hotărîre peste toate încercările omenești de a o polua, afirmînd cu aceasta biruința finală a inocenței în compunerea lumii.

De la clasici la moderni, motivul iernii urmează, așadar, ca toate motivele poetice, drumul interiorizării de la metafora descriptivă la metafora purtătoare de semnificații spirituale. Și toate anotimpurile au urmat același drum literar. Un calendar și o meteorologie intimă obnubilează peisajul, pastelul alăturîndu-se bucolicei și eglogei.

Scanned with OKEN Scanner

Dicţionarele franceze curente dau încă numai sensul de „încercare" pentru cuvîntul *essai*. Cu acest înţeles, Montaigne îl folosise din secolul al XVI-lea ca titlu al meditaţiilor sale filozofico-morale ; şi opera lui îl va impune ca atare mai bine de trei sute de ani în Franţa ca şi în Anglia.

Astfel, la nici două decenii de la moartea lui Montaigne, acelaşi titlu e preluat întocmai de Bacon şi transmis prin mulţi alţii secolului al XVIII-lea, cînd şi-l însuşeşte filozoful Locke. Din Anglia, cuvîntul „eseu" vine din nou în Franţa, adus de enciclopedişti, buni cunoscători ai culturii engleze, care îl popularizează ca titlu de opere morale, filozofice şi chiar ştiinţifice, dar păstrînd încă înţelesul de „încercare", cum îl va întrebuinţa însuşi Bergson în pragul secolului al XX-lea pentru lucrarea sa dintîi.

Sensul mai nou de gen literar lipseşte însă din micile dicţionare franceze ; ca să-l găsim, trebuie să deschidem dicţionarele mari, zise „de bibliotecă", în care ni se spune că *eseu* însemnează nu numai „încercare", dar şi orice expunere liberă, adică nesistematică, de probleme ale spiritului, fie aceste probleme de filozofie, de morală, de istorie sau de literatură.

Spre deosebire de lexicografia franceză, dicţionarele engleze chiar cele şcolare nu lasă deoparte noul sens ; ceea ce nici nu este de mirare, deoarece sensul nou s-a precizat mai întîi prin opera unor autori englezi. În timp ce culturile continental-europene continuau să folosească termenul de „eseu" cu vechiul înţeles, cultura engleză îi adăuga pe acela de „prezentare critică" a unei dezbateri. Şi genul nou, pe care îl întemeiază Addison, la începutul secolului al

Scanned with OKEN Scanner

XVIII-lea, în paginile unei reviste de cultură, asumîndu-şi materiile cele mai diverse, se îndrumează din ce în ce mai mult către critica artistică şi literară, căreia îndeosebi Walter Pater şi alţi contemporani îi dădeau acum cam o sută de ani înfăţişarea proprie. Iar cu această înfăţişare, eseul se va răspîndi de asemenea în Franţa şi apoi în Europa întreagă, devenind azi dominant în cultura universală.

Dar cum putem identifica genul ? Ca să ne mărginim la literatură, fiindcă ideea de gen e orişicum o idee literară, eseu este acel studiu critic pe care îl amplifică felurimea asociaţiilor intelectuale şi îl pune în vedere relieful expresiei. Spiritul critic deschis, liber deci faţă de orice capcană dogmatică, numărul apreciabil de cunoştinţe, care nu ţin spiritul prizonier al unei singure specialităţi şi talentul scriitoricesc, ferit de frivolitatea impresionistă, sînt prin urmare semnele, după care putem recunoaşte conduita eseistică.

Acordîndu-se mai uşor asupra datei de apariţie, relativ recentă, ca şi asupra înfăţişării, opiniile se împart cu privire la situaţia noului gen între celelalte genuri. Există părerea că eseul domină în adevăr creaţia literară a timpului nostru, dar o domină, cred unii istorici literari, dimpreună cu „romanul“ ; şi nimeni nu poate ignora că genul narativ n-ar fi luat o dezvoltare foarte prosperă în perioada contemporană.

Mai vechi decît eseul, romanul însă, după cît credem noi, nu este tot atît de preponderent ; dimpotrivă, în secolul nostru, genul narativ, primind el însuşi înfăţişare eseistică, însemnează că romanul, oricît de copleşitor numericeşte, s-a lăsat în stăpînirea eseului. De la Proust şi Gide prin Malraux şi Camus pînă la Robbe-Grillet şi alţii, o bună parte dintre romancierii timpului au introdus reflecţia intelectuală în desfăşurarea epică şi adesea, dezbătînd deschis sau implicit cînd estetica romanului, cînd doctrine social-politice, au ajuns la o formă literară, căreia nu i se poate zice decît eseu narativ. Totodată, dramaturgii şi poeţii de azi urmează aceeaşi cale, care i-a şi dus pînă acum pe dramaturgi la eseul dramatizat, iar pe poeţi la lirismul speculativ. Prin urmare, genul literar cel mai modern, adică eseul, a pus stăpînire fermă pe toate celelalte genuri, nu numai pe ro-

Scanned with OKEN Scanner

man, problematizîndu-le identitatea uneori pînă la desfigurare.

Vechea temere că omul, tot cultivîndu-se intelectualmente, se va trezi cu un cap disproporţionat, faţă de restul trupului tot mai închircit, s-a dovedit simplă presupunere, bineînţeles. Dacă însă, dintre oamenii de azi, privim numai pe unii scriitori şi artişti, viziunea se schimbă ; intelectualizarea creaţiei pare să fi şi adus printre noi artişti cu craniul foarte mare şi cu inima, dacă nu trupul întreg, foarte distrofică.

Ştim din biografiile lui Vasari că Fra Angelico picta „răstignirile" plîngînd.

Nu rezultă din aceasta numaidecît ca toţi creatorii, după natura lucrului întreprins, să verse lacrimi sau să chiuie de bucurie. Unii artişti sînt sinceri cu meşteşug, iar alţii meşteşugiţi cu sinceritate. În orice caz, cunoaştem creatori care ne aprind, lucrînd şi la rece. Despărţiţi prin idealuri de viaţă, pe care istoria le abjură rînd pe rînd, după ce a suferit îndeajuns cu fiecare dintre ele, despărţiţi şi prin tehnici particulare, numai încrederea atît a unora cît şi altora în elementele artei lor îi adună pe toţi şi oricum la un loc. Ei cred deopotrivă în puterea culorii, a pietrei sau a cuvîntului.

Dar scriitorii au creat o întreagă literatură a materialului literaturii. De la vechii greci şi pînă la modernii de mai ieri, puterea cuvîntului s-a adăugat temelor literare. Pe temeiul unuia dintre puţinele versuri rămase de la el, se povesteşte astfel despre Arhiloc că, neizbutind să se căsătorească cu frumoasa Neobulé, fiică a unui Lycambes, imprecaţiile versurilor lui i-au dus pe amîndoi, iubită şi părinte, să se spînzure înfricoşaţi.

Este adevărat că versul, care a născut această legendă, a putut fi, cum s-a zis, interpretat greşit. Nu e singura legendă ieşită dintr-o eroare filologică. Mitologi vestiţi afirmă că înseşi miturile stau pe cîte un cuvînt rău înţeles. Totuşi numai interpretarea versului în sensul cunoscut azi vorbeşte îndeajuns despre puterea de creaţie a cuvîntului ca şi despre credinţa comună în această putere.

Dintre moderni, Edgar Poe, urmat în idee de toţi marii poeţi europeni ai posterităţii lui, reia tema de mai multe ori. Odată, el imaginează un dialog celest între spiritele a

Scanned with OKEN Scanner

doi foşti pămînteni (întîmplător, tot greci), dintre care cel mai aprins de ideea creaţiei prin cuvinte, creaţie chiar materială, tot peripatetizînd astfel printre aştri necunoscuţi, izbucneşte în plîns şi, arătînd într-o anume direcţie a cerului, spune: „Steaua aceea sălbatică — acum trei sute de ani, cu mîinile împreunate şi cu ochii în şiroaie de lacrimi, la picioarele iubitei mele — am rostit-o eu să se nască din cîteva cuvinte pătimaşe. Florile ei strălucitoare *sînt* cele mai scumpe dintre visurile mele neîmplinite, iar vulcanii ei mugitori *sînt* patimile celei mai turbulente şi mai păgîne dintre inimi!“

De la noi, mai aproape de sensul legendei lui Arhiloc e Creangă. Unul dintre personajele povestirilor lui, ţăranul care, punînd rămăşag cu Dracul în pădure că el ştie să blesteme mai cutremurător decît acesta, îşi ascultă mai întîi tovarăşul de prinsoare, la ale cărui ziceri cumplite cerul se răstoarnă, marea fierbe cu toţi peştii din ea şi ţăranului nostru îi plesneşte un ochi; Dracul nu cîştigă însă, fiindcă omul din popor, sub pretext că şi-a uitat blestemele acasă, se întoarce călare pe Necuratul care, numai de cum aude că e vorba de blestemele „părinteşti“, o rupe la fugă, făcîndu-se nevăzut.

Aceeaşi concepţie despre puterea cuvîntului se află la originea blestemelor din poezia noastră populară şi deopotrivă cea cultă de la Eliade şi Bolintineanu pînă la Arghezi. Asemenea formulări înfricoşătoare sînt cunoscute poporului mai cu seamă din acatistul Sfîntului Vasile cel Mare şi acestea nu au pereche ca forţă expresivă, deşi se rostesc în împrejurări speciale, decît în versurile lui Shakespeare, cu care blesteamă văduva Anna pe viitorul Richard al III-lea şi Regele Lear pe fiicele sale.

Dar poeţii noştri culţi, care au preamărit în general puterea de creaţie a cuvîntului, sînt numeroşi. Dintre ei, lăsînd deoparte pe Vlahuţă şi Anghel, Macedonski, într-o strofă amplă din „nopţile“ lui, proclamă aptitudinea cuvîntului de a crea încă o dată lumea, palingenetic.

Scriitorii de oriunde şi de oricînd cred astfel că „la început a fost cuvîntul“ chiar de mai nainte ca Biblia să le fi spus aceasta. Pentru ei, ca în practicile primitive ale magiei, care se susţineau cu aceeaşi credinţă, realitatea obiec-

tivă n-a existat şi nu există în categorii sau forme distincte, pînă ce nu i s-a dat un nume. Botezul este taina creaţiei obiective, fiindcă nimic nenumit nu apare ca real. Este atunci începutul lumii tot una cu începutul literaturii ? În orice caz, credem cu toţii că la începutul literaturii a fost fără îndoială cuvîntul.

Numai de cîtva timp, unii poeţi, romancieri, dramaturgi şi eseişti par să-şi fi pierdut credinţa în materialul artei lor. Chiar mai mult. Cuvîntul le stă în calea creaţiei ca obstacol şi vor să-l arunce în aer, dar tot cu cuvinte. Ergo... !

Scanned with OKEN Scanner

Literatura foarte discutată azi, la noi ca şi în alte ţări, este bineînţeles literatura nouă. Niciodată n-a fost altfel. Modernii s-au manifestat totdeauna mai zgomotos decît clasicii, tinereţea lor fiind mereu faptul senzaţional în istoria literaturii. Acestei noutăţi destul de vechi aşadar, modernismul contemporan îi adaugă un element propriu, deosebit de ceea ce se ştie că formează dreptul tuturor generaţiilor tinere.

Dar pînă să vedem ce este azi cu adevărat nou în vechea mişcare de diferenţiere a modernilor, e oportun să ne amintim că în toate timpurile vîrstnicii s-au alarmat de îndrăzneala urmaşilor care, căutînd tipare proaspete, se opuneau tiparelor vechi. Astfel, în istoria tragediei greceşti, discuţia dintre două generaţii literare ni s-a comunicat prin Aristofan. Comediograful elen a dramatizat chiar acest conflict de idealuri artistice. Într-o comedie, el intentează un proces scenic, judecînd pe Euripid pentru abaterile de la normele tragediei stabilite de predecesorii săi, Sofocle şi Eschil ; îl judecă şi îl condamnă, scoborîndu-l în infern, ca să-şi răscumpere acolo crima de a fi renovat tragedia grecească. Aristofan era prin urmare clasicistul timpului, iar Euripid — modernul.

Situaţia avea să se repete pentru literatura latină. Deosebirea constă doar în aceea că poziţiile adverse sînt ocupate, după reprezentanţi mai întîi ai genului oratoric („atici“ şi „asiani“), de doi teoreticieni, care dezbat o controversă pur estetică. Unul este Filodem din Gadara, celălalt — Neoptolem, primul susţinînd ideea independenţei artei faţă de natură, iar al doilea consolidînd dimpotrivă teoria aristotelică. Şi punctul de vedere tradiţional exprimat de Neoptolem se află de asemeni în cunoscuta „artă poetică“ a lui Horaţiu care, fără să se refere anume la vreun combatant de epocă, ia atitudine împotriva disocierii artei literare de viaţă.

Scanned with OKEN Scanner

Aceeaşi controversă, sub forme naţionale, şi în termeni feluriţi, va agita literaturile europene. Momentul ei cel mai de seamă în Franţa se va numi „La Querelle des Anciens et des Modernes", în Anglia „The Battle of the Books", în Germania „Sturm und Drang" şi tot altfel pentru fiecare literatură naţională, care, alimentînd-o cu date şi împrejurări proprii, îi va păstra totdeauna schema fundamentală : opoziţia dintre clasici şi moderni, dintre vîrstnici şi tineri.

S-ar crede greşit însă, dacă cineva ar lua aceste momente mai de seamă ca singurele existente într-o literatură dată. Nu. Neînţelegerea reapare de cîte ori o generaţie de scriitori urmează alteia. Şi indiferent dacă mai e vorba de ideile care au mai frămîntat cîndva generaţiile trecute, scriitorii noi şi tineri ţin să se deosebească şi să-şi proclame nu numai deosebirile de sensibilitate faţă de antecesori, dar şi valoarea. Este dreptul lor. Am zice chiar că e datoria lor să tindă la prefacerea noutăţii biologice, pe care o reprezintă, în noutate artistică, fiindcă progresul cultural se naşte tocmai din opunerea emulativă a generaţiilor. Noua literatură de azi se înscrie aşadar ca mişcare într-o tradiţie milenară a inovării, care dublează tradiţia clasicistă, fiind de o vîrstă cu ea. Aşa că voinţa de afirmare şi îndrăzneală modernă a timpului nostru ne sînt binecunoscute : e conduita de totdeauna a tinereţii.

Totuşi, modernii, cu care sîntem contemporani, se deosebesc de modernii altor vremuri. Autori de teatru, romancieri sau poeţi, noii scriitori fac literatură nu atît dintr-o experienţă de viaţă imediată, cît din conştiinţa critică a genului, în care lucrează. Condiţia teatrului e materia dramatică a dramaturgului modern, condiţia romanului e materia narativă a povestitorului modern şi condiţia poeziei a devenit materia lirică a poetului. Ei sînt cu toţii mai întîi critici şi numai în al doilea rînd scriitori de imaginaţie. De aceea aspectul particular al creaţiei lor constă într-un problematism formal, inovaţia fiindu-le mai totdeauna de ordin tehnic. Dar nu numai tehnica genului practicat îi preocupă. Ei mai au în comun o atitudine critică faţă de limbajul artistic. Scriitorul modern nu mai crede în puterea de creaţie a cuvîntului ; şi de aceea, cînd nu-l combină, ca să-l ajute, cu ţipete şi chiar cu împrejurări brute de viaţă, îi satirizează inaptitudinea creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

În alte cazuri, modernii timpului nostru dramatizează, narează sau prefac în speculaţie lirică probleme ale inteligenţei, fie acestea dezbateri estetice, sociale şi chiar metafizice. Critici ai genurilor literare şi ai limbajului, unii devin astfel eseişti ai problemelor existenţei. Compunînd eseuri dramatice, narative sau lirice, în loc de drame, romane sau poezii, aceştia sînt totuşi dintre modernii de azi cei mai interesanţi.

Dar atît unii cît şi alţii reprezintă în istoria literaturilor respective un fenomen clar de criză a creaţiei. Conştiinţa actului creator îi conduce pe toţi la un fel de precaritate alexandrină, fiind bătrîni înainte de a fi fost cu adevărat tineri.

Scanned with OKEN Scanner

În mitologia grecilor vechi, Apollo era, după cum se ştie, zeu al luminii, al descifrării viitorului şi al artelor.

Ca zeu al luminii, participase la războiul Troiei împotriva asediatorilor, iar altă dată răpusese pe ciclopi, săgeţile de lumină fiind totdeauna armele lui de temut. Era în acelaşi timp zeul protector al oracolelor şi puterea de a prezice şi-o dăduse întreagă oracolului din Delphi. Dar cultura europeană de pînă azi l-a reţinut mai cu seamă ca „muzaget", conducător al muzelor, el întrunind suprem toate darurile artistice. În această ipostază, Apollo prezida şi asupra poeţilor pe care îi inspira, iar aceştia căutau să-şi acordeze lira după aceea a Zeului care prefera oricărei teme poetice, temele nemuririi şi ale seninătăţii.

În privinţa idealului său de poezie, căruia i s-a zis pentru aceasta „apollinic", se cunosc din viaţa lui două epizoade, la care cultura lumii continuă să se refere încă. Unul este povestea Regelui Midas, bogatul suveran al Phrygiei, pedepsit să-i crească urechi de măgar fiindcă îi plăcuse mai mult cîntecul de flaut al lui Pan decît cîntecul lirei lui Apollo. Iar al doilea priveşte pe nefericitul satir Marsyas care, fiindcă îndrăznise să se ia la întrecere muzicală cu Zeul, a fost spînzurat într-un pin şi jupuit de viu. Din amîndouă aceste legende, întrucît Pan şi Marsyas sînt în subordinea lui Dyonisos, mituri ale vieţii universale şi deci şi ale izbucnirilor inimii omeneşti, înţelegem că vechii greci admiteau ca impulsiunea şi dezordinea vitală să fie reprimate în artă ca inestetice. Şi idealul lor de artă „apollinică", de disciplinare a tumultului vieţii, avea să devină acea doctrină a frumuseţii artistice, pe care o cunoaştem pînă azi sub numele de „clasicism".

Se vede însă că, dacă Marsyas a fost în adevăr spînzurat pentru îndrăzneala de a fi sfidat pe Zeu cu frumuseţea cîn-

Scanned with OKEN Scanner

tecului său omenesc, progenitura lui a continuat să trăiască. Şi astfel vechiul proces dintre arta senină a lui Apollo şi arta turburătoare a muritorilor a putut să fie rejudecat. Dintre poeţii moderni, Goethe şi Hölderlin vor evoca din nou antinomia de destine şi valori, care a originat această dispută mitologică. Şi dacă Hölderlin se mulţumeşte numai să pună faţă în faţă neclintirea şi seninătatea geniilor-zei cu mişcarea şi tragismul efemerităţii omului (*Hyperions Schicksalslied*), Goethe divulgă pe zei care „invidiază" căldura inimii omeneşti, sfidîndu-i deschis cu orgoliul suferinţei şi fericirii, care sînt aptitudini numai ale fiinţelor pieritoare (*Prometheus*).

Dar rejudecarea disputei se face în termeni mai clari prin Edgar Poe. Într-o noapte senină, poetul aude pe zeu cîntînd ; vede cum luna, ascultîndu-l, se aprinde de iubire, iar stelele şi, îndeosebi cele şapte Pleiade, se opresc fermecate din rotirea lor, fiindcă în accentele lui sublime ele îşi ascultă muzica propriei naturi nemuritoare. „Da, Cerul este al tău", i se adresează poetul, „dar lumea pămîntenilor e făcută din mulţumiri şi suferinţe", e o lume cu puteri proprii, deşi efemeră ; *„dacă aş locui"*, zice Edgar Poe, cu ultima strofă a acestui poem, *„unde stă el, iar el unde stau eu, zeul n-ar putea să cînte cu aceeaşi împătimire o melodie de om muritor, în timp ce un accent mai îndrăzneţ decît acesta ar putea să se înalţe din lira mea, rostogolindu-se printre aştri"* (*Israfel*).

Înţelesul ficţiunii poeşti este că omul creează valori eterne din condiţia lui de fiinţă pieritoare, pe cîtă vreme naturile astrale, zeii şi geniile, sînt mai mărginite de eternitate decît este omul prin moarte. Foarte pe aproape de ideea lui Poe, apare inaptitudinea geniului la fericirea omenească, adică suferinţa de a nu putea suferi pe care Eminescu o va exprima în *Luceafărul*.

Replica dată în atîtea feluri antichităţii de către poeţii moderni îşi va găsi de asemenea o expresie teoretică. Esteticienii, oricît de deosebiţi între ei în alte privinţe, de la Cernîşevski şi Nietzsche la Guyau şi Bergson, iar de la aceştia la contemporanul nostru Sartre, identificînd arta cu viaţa omenească însăşi, n-au făcut altceva decît să rejudece procesul antic dintre Apollo şi Marsyas, dînd dreptate spînzuratului. Mai severi decît poeţii, esteticienii de azi, urmaţi de numeroşi artişti ai timpului, sînt gata să-l spînzure pe Apollo, dacă nu cumva l-au şi spînzurat între timp.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitori, muzicieni, artiști dramatici sau plastici, pe toți îi interesează același lucru. Fiecare dintre ei este un fel de cîine de vînătoare, cu mirosul obsedat de ceea ce, în general, numim frumos.

În toate felurile, pe scenă, cu pensula sau cu condeiul, ei nu fac decît să adulmece un vînat foarte rar, al cărui miros vine din toate părțile, sucindu-le gîtul din mers și oprindu-i în atitudini neverosimile.

Ce raport va fi existînd între artă și realitate ? Este acest raport chiar factorul de unificare al diversității artelor ?

Am observat în poezie, cu deosebire în poezia engleză, tema mării. Am văzut-o foarte reluată, cînd de unul cînd de altul, în moduri diferite. Faptul este explicabil prin prezența acolo a acestei realități impunătoare. Și nici nu s-ar fi putut ca un suflet de poet să nu țină socoteală de ea. Este adevărat. Totuși, Eminescu a scris despre mare fără să o fi văzut ; adevărul este că o văzuse, într-o trecere, cînd se afla în Germania, pe la Stettin ; a văzut-o și impresia momentului acela i-a rămas atît de puternică, combinîndu-se apoi cu toate aspirațiile lui, încît ne-a dat poezia mării, pe care o cunoaștem. Așa că realitatea, care servește ca motiv poeziei, poate fi prezentă și poate fi și absentă. Condiția este, în principal, talentul poetului, mai ales că acea creație căreia i-am putea spune compensatorie există și ea tot atît de remarcabil ca factor de creație. În poezia americană, pînă la Longfellow, toți poeții cîntau privighetorile, filomelele. Dar fapt este că privighetori nu se aflau încă în America, după aceea, cînd privighetoarea a fost adusă din Europa, nici un poet n-a mai cîntat filomelele. Trebuie să fie un secret de creație și acesta : creația prin compensare, prin îndepărtare de realitatea imediată. Aceasta poate însemna că materialul

Scanned with OKEN Scanner

liric nu are în sine o importanţă deosebită. Fie obiect al aspiraţiilor noastre, fie realitate copleşitoare a mediului omenesc, numai dacă vine în contact cu un talent autentic de poet, rezultatele sînt fericite.

Pentru un poet, mult mai decisiv, mult mai generativ de frumuseţe, este contactul cu o realitate nevăzută, cu acea realitate care se cheamă limba în care poetul scrie. De vreo cîţiva zeci de ani în străinătate şi, de cîţiva ani, pe la noi, s-a răspîndit ideea că poezia se împiedică de cuvinte. În Occident nu este astăzi poet care să nu-şi pună problema piedicii pe care o reprezintă limbajul. Mai întîi trebuie să ne amintim că de mii de ani poeţii nu s-au împiedicat niciodată de cuvinte. Toată frumuseţea pe care o cunoaştem, frumuseţea literară, se datoreşte tocmai cuvintelor. Dacă a fost o luptă între poet şi cuvînt, ea se încheia cu victoria poetului asupra cuvîntului ; în orice caz, o poezie fără cuvînt, aceasta este o fantasmă. Poezia ni se dă în cuvînt şi ni se comunică prin cuvînt. Critica limbajului care se face astăzi mai cu seamă în străinătate este una dintre cele mai mari erori critice, care vor începe — după convingerea noastră — să apară atunci cînd chiar printre poeţii care profesează dispreţul limbajului talentul va recurge în mod fatal tot la limbaj.

Un sculptor care să facă o Venus din aer sau apă nu e de conceput. Sculptura presupune un material dur, în care să-şi creeze frumuseţea. În acelaşi fel, nu se poate concepe o poezie fără cuvînt. Cuvîntul este materialul poeţilor ; este materia în care ei îşi imprimă frumuseţea.

Limba este instrumentul principal al poetului şi admiţînd că un poet şi-o posedă în toate tainele ei expresive, şi o posedă şi cărturăreşte, trăindu-i istoria, şi toate posibilităţile de frumuseţe, chiar şi atunci poezia e încă un vînat greu de adulmecat şi mai greu de prins. Dificultatea vine din altă parte.

Noi, oamenii mai în vîrstă de azi, am crezut cîndva că frumuseţea unei poezii se află în patru, în şase, în zece sau în atîtea strofe cîte cuprindea un poem. Credeam într-o realitate obiectivă a poeziei, cuprinsă într-un anumit număr de strofe. Experienţa literară ne-a învăţat însă că poezia nu stă numai în versurile pe care le scriu poeţii, spaţiul de naştere al poeziei aflîndu-se între poet şi între cititor. Cititorul el însuşi e un factor de poezie. Şi de aceea realitatea

pe care o numim poetică este de o natură atît de fluentă, aşa de greu de prins, fiindcă, dacă ceea ce scrie poetul rămîne pe hîrtie, ceea ce adaugă cititorul este în veşnică schimbare. Din punctul lui de vedere, cititorul face din poezie un fel de fagure, o simte ca un fel de fagure nu gol, un fagure, în care poetul şi-a pus mierea lui ; dar peste mierea poetului vine cititorul şi-şi pune mierea proprie, pe care singur o consumă. Şi lucru curios, cititori din epoci diferite nu mai consumă mierea pusă de alţi cititori, ci consumă tot mierea proprie. Aceasta înseamnă că o singură poezie are atîtea chipuri pe lume cîţi cititori are, dacă ei înşişi sînt într-adevăr bine orientaţi asupra acestui fenomen misterios care se cheamă poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Că artistul seamănă cu tipul său omenesc, diferă sau chiar i se opune, faptul nu e nici de admirat nici de respins şi mai cu seamă nu e de principializat. Sînt cazuri tot atît de glorioase, care fie amplifică imaginea omului, fie o disimulează prin divergenţă sau compensare.

Şi dacă totuşi unii creatori, la primul contact cu ei, ne apar ca sinceri, spontani, necontrafăcuţi, „geniali" spre deosebire de alţii, care sînt dimpotrivă supravegheaţi şi „construiţi" (deşi naturi artistice atît de schematizate nu există), aceasta naşte de multe ori eroarea de a crede că primii se spovedesc, iar ceilalţi mint. Ignorăm astfel cît meşteşug se ascunde în sinceritatea artiştilor şi cît adevăr le susţine disimularea.

În ordinea estetică, „masca" fie a nemascării, fie propriu-zisă, este chiar izvorul artei. Primele manifestări ficţioniste ale omului, ca teatrul antic şi teatrul nostru popular, nu spun altceva cu măştile lor. Iar criticul simboliştilor francezi, Rémy de Gourmont, numindu-şi seria de portrete contemporane *Le Livre des Masques*, pe lîngă aluzia la chipurile omeneşti care îi însoţesc grafic prezentările, afirmă poate lateral acelaşi adevăr.

Dar fiind creatoare de artă, „masca" se află de asemenea la originea „culturii". Şi fiindcă am trecut de curînd, în tovărăşia lui Eugen Barbu, pe lîngă Goethe, ne întoarcem tot la el. Avînd clară ideea simulării în actul artistic, convenim uşor că celebrul autor se construise pe îndelete în atitudini, să zicem numai, de olimpianism şi universalitate, dominînd prin ele atît tumultul lui sufletesc, cît şi o societate frămîntată deopotrivă individual şi naţionalist.

Că, spre deosebire de opera sa artistică şi de stilul personalităţii, biografia îl arată mai complicat sufleteşte, uneori neconcordant cu sine, e prea adevărat ; şi nu e deloc stîn-

jenitor, fiind adevărat. Căci estetica, mai întîi prin Proust şi apoi prin M. Dragomirescu al nostru (criticul nu cunoştea ideile scriitorului francez din *Contre Sainte-Beuve*), a statuat ca posibilă, dacă nu chiar ca necesară, discrepanţa dintre personalitatea biografică şi personalitatea artistică la un acelaşi creator. Implicată, ideea poate că exista mai de mult, cel puţin de la „butada" lui Leconte de Lisle (raportată de Baudelaire) că „toţi elegiacii sînt nişte canalii".

Fie însă oricum, închipuirea de sine a lui Goethe ca spirit olimpian şi universalist, închipuire oricît de contrazisă de unele împrejurări biografice, cum e sigur că va fi fost, nu devine prin aceasta mai puţin fructuoasă în ordinea culturii. Ea a creat, pe lîngă un lung şir de opere de artă, o ipostază fundamentală a spiritului omenesc între cele şapteopt, cîte există ; a modelat culturi individuale şi naţionale ; şi e de admis ca destinul viitor al goetheanismului, după încheierea ciclului contemporan de „măşti" ale autenticităţii, să mai fertilizeze cîndva sensibilităţi particulare sau colective.

Ca să sugerăm deocamdată numai însămînţarea culturii române prin goetheanism, temă de studiu capital, nefăcut încă, Maiorescu, Eminescu şi Slavici au fost la noi purtătorii de ispravă ai acestei fericite influenţe.

Maiorescu, personalitate evident congeneră, împreunînd într-o sinteză nouă seninătatea olimpică şi cuprinderea universalistă cu scrupulul obiectivităţii, cu indiferenţa faţă de tentaţia metafizică, cu observaţia empirio-pragmatică a realităţii şi cu tactul unei pedagogii superioare, transpunînd creator aceste faţete ale identităţii goetheene în propria sa condiţionalitate istorică, a promovat cultura română la prima ei vîrstă europeană prin degrevarea de accidental, de efemer şi periferic a singurei idei de frumos şi adevăr, care informează culturile trainice. Tiparul spiritului său a rămas de aceea o constantă a culturii noastre moderne, fiind umplut rînd pe rînd, la nivel fie didactic, fie mai înalt, de generaţii după generaţii de profesori şi critici, pe care nu i-a ameţit nici un viscol al dezvoltării noastre culturale.

Nici Eminescu n-a fost mai puţin, pe lîngă ceea ce a reprezentat exclusiv prin sine, purtătorul unor trăsături de derivaţie goetheană. Lăsîndu-i deoparte concepţia organicistă de viaţă, care l-a ajutat să dea contur propriu realităţii sociologice, economice, politice şi culturale a timpului său,

Scanned with OKEN Scanner

într-o doctrină a cărei unitate filozofică rămîne încă să fie cunoscută, opera lui poetică se înalţă statornic la o inspiraţie impersonală, generic reflexivă, uneori psihologistă şi superior didactică, prin care versul capătă ţinuta gnomică şi lapidară. Asemenea înfăţişări ale lirismului eminescian fac simetria românească a operei de poet a lui Goethe şi ele se transmit, uşor identificabile, pe o linie de poezie, care, trecînd prin Vlahuţă, prin Cerna, prin D. Nanu, prin G. Gregorian şi alţii, îşi redobîndeşte excelenţa în zilele noastre cu Al. Philippide.

Cît priveşte pe Slavici şi poate nu numai pe el, dar şi pe urmaşul Agârbiceanu, adică mai toată proza narativă transilvăneană pînă la apariţia lui Liviu Rebreanu, preocuparea lor de a scrie opere educative, etice şi pedagogice derivă din atmosfera culturii germane, care i-a hrănit, îndeosebi din *Wilhelm Meister* a lui Goethe.

E posibil aşadar ca goetheanismul să fie un fel de proiecţie spirituală, de multe ori fără vreo susţinere biografică mai precisă. E legitim ca acestei proiecţii de sine să i se zică „mască". E chiar binecuvîntată împrejurarea că i s-a spus astfel. Căci, evocînd rezultatele artistice şi culturale, în ţara de baştină ca şi în altele, ale mascării, a fost bun prilej să ne dăm seama despre raportul de necesitate de la mască la artă şi cultură.

Scanned with OKEN Scanner

Apariţia tragediei în patru tablouri de Marin Sorescu (*Luceafărul*, 13 ian. a.c.) atrage atenţia. E un şir de scurte poeme, care pînă la urmă se alcătuiesc monologic într-un mare poem de semnificaţie atroce. Atît fragmentele dezmembrabile, cît şi întregul ficţiunii poartă identitatea remarcabilului spirit care le-a conceput.

Cîte un fragment duce chiar literal la o anumită pagină de poezie din culegerile anterioare ale lui Marin Sorescu. Aşa sînt aceste accente de neuitat ale ratării fatale: „— Mamă, mi s-a-ntîmplat o mare nenorocire. Mai naşte-mă odată! Prima viaţă nu prea mi-a ieşit ea. Cui nu i se poate întîmpla să nu trăiască după pofta inimii? Dar poate a doua oară... Şi dacă nu a doua oară, poate a treia oară. Şi dacă nici a treia, poate a patra oară. Poate a zecea oară. Tu nu te sperla numai din atîta şi naşte-mă mereu. Ne scapă mereu cîte ceva în viaţă, de aceea trebuie să ne naştem mereu. Soldaţilor le scapă mai ales pacea. Obişnuiţi să doarmă în zgomot de tobe, la glasuri, la prima linişte deschid ochii, atît de larg îi deschid, că intră în ei iarba şi păsările, ca în craterele vulcanilor stinşi. Somnambulilor le scapă nevăzută luna, şi se trezesc în mormînt, şi umblă tiptil pe acoperişurile conşciugelor, şi se suie-n vîrful unui fir de iarbă, care îi aruncă afară la gălbenuşul ciudatei planete."

Spiritul originalei poezii a lui Marin Sorescu e prezent de asemenea în proza nepăsătoare de efecte poetice, chiar voit anti-poetică, din care însă ţîşnesc surprinzător adevărate fuzee metaforice, mai toate de cursă orbitală. Lipsa de sens a unei vieţuiri neautentice şi muşcătura sarcastică au aceeaşi cunoscută identitate: „Un sfert din viaţă îl pierdem făcînd legături. Tot felul de legături între idei, fluturi, între lucruri şi praf. Totul curge aşa de repede şi noi tot mai facem legături între subiect şi predicat. Trebuie să-i dăm drumul

Scanned with OKEN Scanner

vieţii, aşa cum ne vine exact, să nu mai încercăm să facem legături care nu ţin. De cînd spun cuvinte fără şir, simt că-mi recuperez ani frumoşi din viaţă."

Asemenea scurte poeme fără titlu, numeroase, compun marele poem („tragedia în patru tablouri") cu titlul *Ionà*. E vorba de alt Ionà decît cel cunoscut din legenda biblică. Acela e un profet, care ar fi trecut anonim prin viaţă, dacă nu l-ar fi înghiţit o balenă, restituindu-l intact după trei zile. Ionà a lui Marin Sorescu nu are comun cu norocosul profet decît că e tot pescar şi că îl va înghiţi tot un monstru ihtiologic. El îşi face meseria cu năvodul şi undiţa la mare, stînd însă nu pe ţărm, ci în gura deschisă a monstrului, care îl va înghiţi.

Pînă atunci, observă că nu pescuieşte nimic, deşi năvodul i se îngreuiază cînd şi cînd inexplicabil. Ca să se încurajeze profesional, aruncă undiţa în acvariul „particular", purtat cu sine şi din care, fiindcă mişună de „plevuşcă", scoate în cîrlig cîte o „fîţă", pe care o pune apoi în năvodul nenorocului. Neprinzînd marele peşte visat, pescuieşte numai deriziunea meseriei lui. E un pescar al cunoaşterii absolute, care nu există în viaţa omenirii, adică în marea lui de cunoştinţe relative.

Dar gura peştelui din spatele lui Ionà se închide peste el, în abdomenul monstrului îşi aminteşte de profetul înghiţit de chit, fără să mai ştie ce a urmat ; asistă prin ungherele stomacului enorm la un fel de pulsaţii luminoase de nutriţie, intonînd popeşte prohodirea nouă „veşnica mistuire" ; apoi, din nevoia de aer curat, taie o ferestruică în burta, care îl conţinea, ieşind ; de fapt nu iese, ci intră din nou în abdomenul unuia mai mare, care înghiţise pe primul.

În spaţiul nou, modernul Ionà vede un alt simbol al nimicirii, o moară de vînt, de care se tot fereşte, limitele spaţiului nou fiind însă cunoştinţa cea mai apăsătoare ; grea este şi singurătatea lui, pe care nu i-o micşorează apariţia altor doi pescari, împovăraţi cu nişte grinzi, deoarece aceştia sînt muţi ; trece aşadar singur prin viaţă, din burtă în burtă de peşti, care s-au înghiţit succesiv unul pe altul.

Iese în sfîrşit la lumină, deşi îmbătrînit, cu o barbă lungă, iese din spintecătura ultimului ihtiozaur pe o plajă pustie ; trec pe lîngă el şi pescarii muţi, sub grinzile lor, fiindcă lumea e mică şi aceeaşi : iar odată afară, se înspăimîntă ca nicio-

Scanned with OKEN Scanner

dată : „Îngrozitor ! Mă miram eu de ce nu sînt fericit. (Se suie pe o movilă de pietre.) Ce vezi ? Orizontul. Ce e orizontul ăla ? (îngrozit) O burtă de peşte. Şi după burta aia ce vine ? Alt orizont. Ce e orizontul acela ? O burtă de peşte uriaş. Ia mai uită-te o dată. (Ionà priveşte, apoi îşi acoperă ochii cu palmele.) Ce-ai văzut ? Nimic ! Ce-ai văzut ! Nimic decît un şir de burţi. Ca nişte geamuri puse unul lîngă altul.“ Şi urmează, ca formulare a miezului tragediei noului Ionà, meditaţia clară : „Problema e dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva, odată ce te-ai născut. Doamne, cîţi peşti unul într-altul !“ Un afară, unde omul să respire libertatea plenitudinară, după care umblă, ieşind mereu din limite vechi şi intrînd tot de atîtea ori în limite noi, se află numai în nonexistenţă. Ionà înţelege şi, chemîndu-se din depărtarea în care rătăcise mergînd tot înainte, îşi strigă : „Ionà, Ionàaa ! / E invers. Totul e invers“ şi, cu briceagul, care îl scosese din burţile altor monştri, şi-o spintecă şi pe a sa.

După ce cititorul admiră încă o dată la Marin Sorescu problematica spiritului său, cunoscută de la primele lui poezii, după ce îşi dă seama că se află în faţa unei conştiinţe arse de setea cunoaşterii absolute, lovite de sentimentul singurătăţii metafizice şi mai ales strivite de mărginirea existenţei, după ce contemplă simbolul tragic al lui Ionà, pe care îl raportează uşor la creaţiile lui Hemingway, Ionescu şi Beckett, dar îl şi disociază tot atît de uşor, el se poate totuşi întreba : a găsit Ionà-modernul prin sinucidere cunoştinţa aceasta esenţială, leacul solitudinii şi libertatea totală ? este soluţia lumii de totdeauna sau numai a unei lumi speriate de moarte şi care, apărută mai de curînd, nu mai crede în nimic ? Căci un ideal hrănit cu o viaţă de om e soluţia cel puţin a eliberării, chiar dacă acea viaţă palpită, vorba lui Hamlet, într-o coajă de nucă. Direcţia în care Marin Sorescu pune pe Ionà să-şi caute fericirea doar suspendă problema.

Încît, aplaudîndu-i ficţiunea în economia ei artistică, avînd despre autor sentimentul unei personalităţi originale, mai că ne-am sui noi înşine pe vreo colină şi, ca să se audă de la o generaţie la alta, am striga : „Marine, Marineee ! E invers. Totul e invers“.

Scanned with OKEN Scanner

Numim îndeobşte personalitate orice sorginte individuală de cultură. Privită izolat, personalitatea este o microstructură liberă pe mişcările ei creatoare, atît cît nu se simte comandată de structura superioară a culturii, care o conţine. Identică faţă de sine în afară, ea înfrînge o antinomie lăuntrică, fără de care nu poate exista. E unică şi totuşi raportabilă la o atitudine colectivă de viaţă. Iar dacă unicitatea o face neseriabilă şi într-un fel anarhică, atitudinea colectivă o disciplinează însumînd-o. Din acest punct de vedere, microstructura repetă structura superioară în felul scoicilor marine, care, diferite ca specimene, toate la un loc îşi construiesc cochiliile după estetica valurilor mării.

În contra filozofilor care afirmă că înseşi culturile, moarte sau încă vii (pînă acum, vreo douăzeci şi şase la număr), sînt fenomene spirituale unice, nevoia minţii omeneşti de a le stăpîni felurimea le poate repartiza în cele din urmă pe două arhetipuri contrare. Fără resturi neîncadrabile, unele culturi cresc din afirmarea limitelor proprii, iar celelalte din negaţia oricărei mărginiri. Primul arhetip este al raţiunii, al doilea al izbucnirii vitale ; sau cum le-am zis altundeva, *atic* şi *asiatic* (v. *Secolul 20*, febr. 1968).

Personalitatea, ca factor de cultură şi în acelaşi timp ca rezultat al culturii, nu are altă tipologie de bază. Văzînd arhetipic, dincolo atît de spiritele articulate logic, cu o compunere exactă, cu limite consimţite şi de aceea limpezi, cît şi dincolo de cele dezvoltate surprinzător, complexe, necunoscînd limite şi de aceea tulburi, unicitatea lor nu mai reţine. Cum bine se va fi înţelegînd arhetipurile de personalitate sînt antinomice unul faţă de altul şi sînt antinomice chiar faţă de ele însele, în propria lor structură, valoare anistorică, modificată numai prin răsturnarea aceloraşi termeni contrari. Dar apariţia lor în cuprinsul unei culturi, deci în istorie, le

Scanned with OKEN Scanner

specifică particular ; şi numărul, în care apar, ca şi prioritatea apariţiei unuia dintre ele eliberează înţelesuri tot atît de interesante, deşi de alt ordin.

Astfel, văzut în economia culturii române, spiritul stilizat impersonal, cu grija dominaţiei de sine, spirit totdeauna disociativ, riguros, metodic, instructiv şi chiar didactic (întrucît este exemplar) ilustrează tipul academic. Este adevărat : academismul se află la noi şi mai pretutindeni de la un timp sub cel mai greu discredit. La noi, deşi reprezentat de un Titu Maiorescu, iar mai de curînd de Tudor Vianu, un lung şir de produse secundare, derivaţii strict didactice, succedanee de multe ori iritante, utile la vremea lor şi poate oricînd pe rază scurtă profesorală, dar rezumîndu-se din păcate la simpla gesticulaţie şi atitudine a impersonalităţii, adică la marioneta modelului, a retras din vechea favoare însăşi compunerea internă, de ultimă noblеţe, a omului construit pe îndelete pe ideea de echilibru moral.

Totuşi ipostaza aceasta e probabil rezultatul suprem al evoluţiei omului, care a ajuns tîrziu să se diferenţieze de restul creaţiunii, contrazicînd prin autocritică explozia vitală, instinctul, zoologia inerentă. Asemenea personalităţi, cînd apar, dau culturii pe eruditii, în sens etimologic (*erudio* = „strujesc, perfecţionez"). Ele semnifică, la poporul din care ies, o civilizaţie şi o cultură, dacă nu vechi, în orice caz mature. Nu zicem că n-ar exista exemple, deşi puţine, care izbesc prin tinereţea culturilor, ce le conţin, sau prin apariţia lor anticipativă. Este chiar cazul lui Maiorescu şi al culturii noastre. Dar, dacă se ia bine seama, aceste exemple contrazicătoare, cînd nu sînt excepţii, aparţin formativ şi tipologic sferei de cultură europeană şi nu uneia naţionale, adică incipiente.

Cultura română, cum este şi firesc, abundă prin urmare în tipul contrar de personalităţi. După cum se ştie, de la D. Cantemir din perioada veche şi Heliade Rădulescu din perioada modernă, prin B. P. Hasdeu, pînă la N. Iorga şi mai tîrziu la G. Călinescu şi Mircea Eliade, aceste spirite complexe alcătuiesc o impunătoare serie tipologică. Ele sînt felurit cuprinzătoare, rămuroase pînă la inextricabil şi cu puteri atît de generative, încît seamănă cu acei arbori ecuatoriali, numiţi „bao-babi", a căror ramificaţie nestăvilită, atingînd pămîntul sub propria-i greutate, înfige noi rădăcini

și noi tulpini, amenințînd cu obtenebrarea orizontului însuși. Sînt spirite magnifice, expansive, haotice, dar universale, de cele mai multe ori obscure sau numai confuze și de aceea efulgente, naturi incalculabile, infinit prolifice și spectaculare, dar și cotropitoare, intolerante și într-un fel devastatoare. Identitatea lor este ceea ce s-a numit *monstrum eruditionis*.

Europenește vorbind, e tipul reprezentativ al tinereții culturii europene, tip îndeosebi renascentist, mirandollian sau erasmic. El caracterizează, cum am mai spus, tinerețea spirituală a Europei, cînd funcția selectivă a naturii, cu rezultate de diferențiere și specializare, nu operase deplin asupra conformației omului european. Stăpînindu-ne ferm admirația pentru astfel de naturi arborescente, ele au în gigantismul lor ceva ca și geologic, deci primar. Sînt fenomene colosale, am zice, ale unei naturi ca și cuaternare, cărora natura n-a avut timp să le imprime sensul ei teleologic de selecție prin diferențiere.

Și, dacă e cazul să ne amintim oricum de mastodonții, dinozaurii, megaterii și toate acele forme monumentale de viață, create de o natură încă stîngace, nu se poate să nu gîndim, concomitent cu dispariția lor, supraviețuirea unei nimica toată de ființă, numită „om", făptură șubredă, biată trestie firavă, dar „trestie gînditoare", avînd adică puterea de a reflecta critic lumea în conștiința lui și de a o stăpîni prin stăpînirea de sine. Totul pare să ne poarte așadar la încheierea că într-adevăr *uman*, produs al unei tîrzii evoluții selective, este doar omul de cultură conformat autocritic și care, ca să se exprime, înlătură ideea de a scrie el singur biblioteca Vaticanului.

Întrucît privește cultura română, e poate de întrevăzut un viitor depărtat al ei, cînd își va înmulți numărul personalităților disciplinate, obiective, cristalografice, răsturnînd raportul lor actual de minoritate față de personalitățile eruptive.

Scanned with OKEN Scanner

Despre trei scriitori de seamă ai celei de a doua perioade mai însemnate din istoria literaturii române se vorbea încă din epocă, asociindu-i ca tip omenesc. Aparţinînd generaţiei imediat de după primul război mondial, ei se numeau Ion Barbu, Camil Petrescu, George Călinescu. Scriau tustrei versuri, dar Barbu se va declara matematician, Camil cultiva mai ales scena ca autor dramatic, iar Călinescu îşi afirma complicat vocaţia critică, la care nu consimţea.

Înfăţişarea fizică le era de asemenea deosebită. Înalt şi trupeş, poetul *Jocului secund*, dolicocefal brun, îşi lăsase de cu vreme mustăţi de morsă, ca să-i acopere dinţii mîncaţi de carii premature, proiecta la supărare ochi mari de pucioasă, care păreau mai puţin să privească şi mai mult să atenteze la lumea externă, înaintînd pe stradă lateral cu mişcarea alternantă a umerilor din veştmintele desfăcute în părţi.

Autorul *Sufletelor tari* era însă scund, puţin la trup, dar nervos, iute şi ascuţit cam ca piperul, deşi de complexiune delicată între blond şi castaniu, avînd ochi mici, verzui, de nuanţă fosforică, al căror vibrionism luminos, pînditor sau alarmat, căuta totdeauna şi izbutea să-i compenseze auzul pierdut în război.

Nici criticul *Operei lui M. Eminescu* nu era mai înalt, doar o corpolenţă pronunţat abdominală, dîndu-i de tînăr poate ştirea ticăloasei hidropizii, care avea să-l răpuie pînă la urmă, îi impunea mişcări curbe, episcopale, mai avînd în comun cu prelaţii felul circular de a-şi purta ochii lui muzeali, ochi negri, frumoşi cît suferinţa fizică şi ideea de performanţă creatoare nu-i încruntaseră definitiv, după cum îi strînseseră şi buzele nemaidestinse de umorul din tinereţe.

Cu toată neasemănarea literară şi somatică, confraţii epocii îi asociau în mintea lor fără să ezite. Ion Barbu, Camil Petrescu şi George Călinescu, deşi fiecare cu certe posibilităţi

obiective, ca să poată fi văzuți la un loc, erau cîteșitrei în viața curentă firi humorale. Reacționau la împrejurări obișnuite disproporționat, surprinzător și violent. Intoleranți pe moment, deveneau în momentul următor liniștiți și prietenoși. De aceea relațiile cu prietenii li se sincopau repetat, neîntrerupîndu-se însă niciodată definitiv.

Dintre înaintași numai N. Iorga mai trecea la vremea lui de la o stare sufletească la alta tot atît de electric, mîniindu-se și dezmîniindu-se într-o cămașă. Și după cum de la înaintaș contemporanii reținuseră mai cu seamă ieșirile totdeauna bruscate și nimicitoare, nici lor nu li se lua în socoteală prietenia, pe care nimeni din cîți au cunoscut-o n-o pot uita, contabilizîndu-li-se dimpotrivă numai viteza psihologică și îndeosebi violența.

Față de confrații care îi contrariau sau nu le semănau, ei erau duși în adevăr la negația absolută, deși uneori provizorie ; cîteodată ajungeau chiar la exercitarea bicepșilor proprii pe seama unor nenorociți de colaboratori. Dar li se trecea totul cu vederea. Victimile înseși nu se supărau, dîndu-și ca rațiune a îngăduinții faptul că aveau de a face cu niște „nebuni". Ei în de ei nu se purtau altfel. Camil, invitat odată de Călinescu acasă la el, l-a găsit furios întrebîndu-și invitatul pe fereastra deschisă ce căuta și vociferînd că n-are timp de mosafiri, ceea ce mai făcuse altcîndva cu un prieten sub cuvînt că acesta venise să-i fure din timpul de lucru, împiedicîndu-l să scrie mai mult decît el. Cîteodată, ca să-și convingă preopinentul, îl prevenea cu mărturisirea despre sine : „știi că sînt nebun !"

Cu Barbu însă treburile s-au complicat. Citindu-i la cerere din traducerea sa *Richard III*, poetul, primind din patul pe care criticul, cu pîntecul bombat, sta lungit, observația că e o mare diferență de stil între original și traducere, că traducătorii lui Shakespeare trebuie să caute a fi congeniali, i-a răspuns ușor iritat : „trebuie să caute a fi *geniali*, fiindcă așa ceva se poate, nu ceea ce nu se poate, adică să fie *congeniali*" ; și cum criticul în continuare îl sîcîia cu tot felul de observații, Barbu, aprinzîndu-i-se în cap ochii de pucioasă, i-a replicat scurt : „nu pricepi nimic", socotind necesar să mai azvîrle și o carte asupra adversarului și ieșind apoi în stradă furibund.

Nebuni față de alții, erau nebuni și între ei, spuneau toți cunoscuții timpului, surîzînd însă semnificativ. Căci „nebuni"

fiind vorba de ei, nu însemna „dementi". Spunîndu-li-se așa, se înțelegea „geniali", chiar cînd erau foarte clar numai nestăpîniți. De greșit, nu se greșea totuși nici atunci, dacă termenul e bine înțeles. Ei erau într-adevăr geniali ca autori de opere de mare valoare literară, sens devenit la noi unic și popular. Dar sensul acoperit, etimologic, al cuvîntului, curent în alte limbi, arată naturile omenești spontane, genuine, adică nealterate de cultură sau de convenții sociale. Și ei erau geniali în amîndouă sensurile, preferîndu-și poate geniul literar, nu cel omenesc.

În privința aceasta, Camil Petrescu deținea rolul principal. El făcea în chip deliberat politica geniului absolut. Nu-l mulțumea numai părerea sa despre sine, părere definitiv superioară, fie că-i privea activitatea de poet, de om de teatru, de romancier, de critic, de filozof, de sociolog, de tehnician sportiv și chiar de strateg al războiului italo-abisinian ; el urmărea acreditatea socială a geniului său, refuzînd odată ca doi critici să vorbească în public despre el („fiindcă ăștia ridică și obiecții") și propunînd pe un istoric („fiindcă ăsta mă laudă integral").

Cu ideea despre geniul propriu, George Călinescu se compunea diferit. Dacă societatea îl interesa totuși, el i se impunea prin retragerea studioasă, prin masivitatea operei, conținînd în proporțiile ei și un subtil dispreț, prin putere exemplar multiformă ca și prin spectacolul pe care, apărînd în lume, îl da admiratorilor năuciți. Dar jocul geniului său, histrionism curat cîteodată, ajunsese de la un timp atît de gratuit, încît vorbitorul rămînea singur, deși în fața unei săli arhipline, care prin cîțiva inși nu se poate să nu-i fi descifrat singurătatea și destinul tragic.

Numai Ion Barbu părea a nu fi atins măcar de umbra ideii despre geniul său. Își resignase repede orice ambiție de poet, pe care o considera cînd eroare, cînd simplă prinsoare încheiată. Nici matematicile strălucite, pentru care optase (o revistă americană de specialitate publica articolul *Poincaré's and Barbilian's Theoreme*), nu reușiseră să-l umple de sentimentul excepției personale. Spuneau unii că ar fi cel mai de seamă matematician român ; întrebat, el vedea însă deasupra lui pe alții. Geniu în stare pură, natura lui rămînea neatacată nu numai de cultură și de convenții sociale, dar nici cel puțin de dublarea ei prin conștiința de sine.

Scanned with OKEN Scanner

Lupta de idei, cînd se înfierbîntă, devine ea însăşi cauză de confuzie în idei. Aliaţii pînă la urmă, după răpunerea adversarului comun, se dovedesc a nu fi fost uniţi decît numai împotriva aceluiaşi adversar. Aşa se face că mai totdeauna eroarea e combătută, bineînţeles, de adevăr, dar aprinderea disputei, cînd armele se înroşesc, vine nu de la el, ci de la aliata lui momentană, de la eroarea contrară. Iar după victorie urmează firește lupta între confederaţii provizorii ; şi nu o dată s-a văzut ca adevărul să fie amînat, dacă nu chiar înăbuşit, de eroarea sau contra-eroarea alăturată lui numai tactic.

În literatură şi artă, fiind vorba de activităţi tot omeneşti, treburile nu stau şi n-au stat niciodată altfel. Cînd, pe la mijlocul secolului trecut, poezia degenerase în apucături descriptive, epiciste şi îndeosebi pedagogizante, spirite exact orientate, cărora le datorim progresul estetic modern, au intervenit oportun, condamnînd tripla „erezie", cum i s-a şi zis. Numai însă că luptei lor i s-a alăturat fără întîrziere eroarea contrară numită mai întîi „artă pentru artă", apoi „estetism" şi după încă un timp „poezie pură". Rezultatul a fost înlocuirea excesului vechi cu altul nou, nu mai puţin departe de adevărul estetic. Căci, dacă descripţia, naraţiunea şi feluritele forme ale pedagogizării literaturii duseseră creaţia poetică la înjosiri pe drept repudiabile, estetismul şi poezia pură aveau s-o înalţe în zona de vid, care îi va lua respiraţia. Biruinţa a fost aşadar a altei erori, a rătăcirii puriste, nu a adevărului, care s-a trezit alături de data aceasta ca aliată cu vechea eroare, pe care o combătuse în secolul trecut. Şi astfel valorile şi nonvalorile s-au învălmăşit încă o dată. Azi e însă limpede pretutindeni sau ar fi timpul să fie limpede că aurul poeziei, întocmai ca aurul însuşi, nu este utilizabil nici în stare brută de minereu, nici ferit cu

totul de orice amestec ; fărîmicios ca minereu şi moale în stare pură, metalul nobil, aur sau poezie, ca să poată lua „formă", devenind astfel „formosus", are nevoie de o anumită cîtime de impuritate.

În cuprinsul literaturii noastre, aceeaşi dezbatere capătă înfăţişări particulare. Pînă de curînd, critica literară a avut aerul că discuta numai dreptul la competiţie al erorilor. Se credea că este fundamental să se ştie dacă valoarea estetică include sau exclude materialele de viaţă ale operei de artă. Chiar cîte un tratat de estetică expunea pe larg „eteronomia artei", adică dependenţa valorii estetice de materialele folosite, ca şi „autonomia" ei, adică eliberarea de aceste materiale. În practică, preopinenţii păreau să se acuze reciproc, unii de promiscuitate în gîndire, iar alţii de sterilitate. Textele cu pricina îi arată însă foarte clarvăzători. Nici un eteronomist mai de seamă nu judecă valoarea literară după conţinutul întîmplător şi nici un autonomist — după puterea de respingere a oricărui conţinut. Ei ştiu deopotrivă şi încă de la începuturile criticii româneşti că numai un anumit aliaj, care situează opera de artă între promiscuu şi steril, îi asigură durata. Ceea ce s-a pierdut din vedere în toiul luptei a fost la noi nu acest adevăr, ci dreptul la autonomie al judecăţii de valoare.

Dealtfel libertatea criticii de a valorifica şi ierarhiza după criterii proprii dă chiar aspectul particular românesc al dezbaterii amintite ; şi ea s-a văzut silită, ca orice adevăr pe lume, să lupte alternativ cu eroarea din spate împotriva celei din faţă, apoi cu aceasta împotriva celei din spate şi tot aşa mai departe, adevărul fiind de căutat numai în spaţiul de beligeranţă dintre cele două erori contrare.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea de sacrificiu al vieţii proprii în vederea construirii unei opere durabile circulă din vechime şi pînă azi în toate culturile. Omenirea a ajuns să creadă că, deşi muritoare, nu e condamnată întru totul la nimicire. Permanenţa se întemeiază pe accidental, eternitatea — pe efemer. Mai mult decît se întemeiază, accidentul şi efemerul se convertesc în permanenţă şi eternitate. E şansa omului de a se vindeca de conştiinţa morţii.

Ideea este atît de omenească, încît se află pretutindeni ca motiv folcloric multinaţional. La noi şi în Europa, în Asia, Australia, Africa, precum şi la pieile roşii din America, motivul apare întocmai, fără nici o dovadă de transmitere istorică. Crearea lui spontană în atîtea culturi, care s-au format în deplină izolare, confirmă vederile şcolii folclorice finlandeze („antropologice"), după care spiritul omenesc, avînd o identitate fundamentală, îşi exprimă această identitate în afara oricărei determinări externe.

Aşa s-a ivit şi în folclorul românesc, din sine, embrionul metaforic, care, prin conlucrarea dintre geniul lui V. Alecsandri şi geniul popular, a devenit *Legenda Mînăstirii Curţii de Argeş*. Miezul legendei e bine cunoscut : ca zidurile bisericii, înălţate la lumina zilei, să nu se mai surpe în fiece noapte, Meşterul Manole îşi tencuieşte într-un perete al ei soţia însărcinată şi, semn limpede că e vorba de jertfa vieţii lui însuşi, Manole piere, sărind de pe acoperişul în sfîrşit aşezat pentru totdeauna. Se mai ştie că la noi un număr de scriitori din sfera cultă a literaturii (Oct. Goga, Lucian Blaga, Victor Eftimiu şi, mai de curînd, V. Anania) au imaginat scenic ficţiunea populară, interpretînd cu toţii acelaşi destin

* *Ana* (un act) de Paul Everac ; se va reprezenta în curînd pe scena Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra".

Scanned with OKEN Scanner

tragic de creator. Pentru ei, ca și în folclor, Manole rămîne personajul cu radiație metaforică.

Lor li se adaugă acum dramaturgul contemporan Paul Everac. Noul autor schimbă raportul poetic dintre personajele legendei și nu Manole scapără de semnificație, ci soția lui, Ana (de unde titlul reinterpretării). La plîngerea ei dintre cărămizile eternității, inima bărbatului se înmoaie de dragoste, adică de plăcerile efemere ale vieții. El devine așadar neașteptat om al timpului nostru, care spre deosebire de semenii de altădată, nu mai simte nevoia să aspire dincolo de marginile unei existențe trecătoare. În prelungirea absurdă a noii deveniri a lui Manole, un spectator nereținut-imaginativ l-ar putea lesne vedea delirînd pe un stadion de performanțe sportive sau frămîntîndu-și trupul după ritmurile de azi ale muzicii „beat".

Paul Everac îl duce numai pînă la redescoperirea prețului iubirii, ca formă însă a iubirii de sine : „că nu-i cu dreptate să prazi viață omenească de dragul unor năluciri... Viață făcută din carne și din sînge și din putere și din dragoste. Făcută din nevoie și din forme și din popas într-o rariște cu umbră sub amiaza aromitoare. Astă viață ! Că nu multe avem, femeia mea !" El este astfel o rudă depărtată a lui Faust, care oprește din zbor „clipa" de rînd. Și îl luminează deodată fericirea că poate din nou trăi în efemer, că poate iubi, urî, munci și chiar mînca.

Dar bucuria lui, pe Ana, o întunecă. În timp ce zidul i se urca peste piept, ea ajunsese să înțeleagă jertfa ca sămînță a nemuririi : „Eu mor acum... și sînt a ta, Manole... acum și pe vecie... și te iert, Manole !... și te-oi iubi... și dincolo de viața mea... căci mor cu pruncul tău în mine... cu inima împăcată..." Despresurarea din zidire și chemarea la plăcerile vieții zilnice ei i se par un eșec zguduitor. Și din acest sentiment al eternității posibile, dar zădărnicite, se înalță cuvinte memorabile : „...erai frumos... Adineaurea. Cînd zideai... frumos și înalt... ...ca un bărbat... Erai ca un bărbat din cei puțini și rari. Care făptuiesc. Și duc fapta la capăt. Erai mare, Manole !"

Astfel a fi „regîndit" legenda, mutîndu-i tragismul sublim de la Manole asupra Anei, reprezintă valoarea dintîi a

Scanned with OKEN Scanner

viziunii lui Paul Everac. Printr-o răsturnare de situaţii, neclintite de nici un alt autor, el întemeiază încă o dată aspiraţia la depăşire a conştiinţei personale şi trecătoare, prin fapta impersonală şi eternă. Credem chiar că Paul Everac, mai mult decît numai să reconfirme misiunea tragică a creatorilor, dă o replică artistică existenţialismului contemporan, care exaltă fără orizonturi filozofice, la scară comună, nimicul „clipei" trecătoare. Căci vocaţia eternităţii este după el singurul fel al omului de a fi om şi nu vierme existenţialist. Aut... aut... pare să spună epocii sale dramaturgul.

Cîţiva critici de azi s-au referit cînd şi cînd, strict informativ sau mai pe larg, la o carte apărută acum douăzeci şi cinci de ani. E vorba de *Literatura română contemporană* (1944), antologie a poeziei şi prozei timpului, întocmită de subsemnatul. La alcătuirea ei, au ajutat cu transcrierea textelor antologate tinerii pe atunci [ca] Geo Dumitrescu [...], colaboratori ai revistei noastre *Kalende*, cărora le-am mulţumit la timp şi le mulţumim azi încă o dată. Ei cunosc bine împrejurările de apariţie ale acestei lucrări. Le amintim pe scurt.

Fostele autorităţi culturale, de fapt administrative, au convocat la o anumită dată pe D. Popovici şi pe cel ce scrie acum, arătîndu-le nevoia de un îndreptar critic pentru învăţămîntul literaturii naţionale. Am luat cunoştinţă că lucrarea propusă fiecăruia avea în vedere pe profesorii din ţară, dar mai cu seamă pe lectorii de literatură română din străinătate. D. Popovici urma să fie autorul unei antologii, poezie şi proză, a clasicilor secolului XIX, iar celălalt al unui volum similar, privind pe clasicizabilii sau, oricum, pe scriitorii reprezentativi ai primei jumătăţi a secolului XX.

S-a semnat astfel cîte un contract deosebit, nu însă fără o discuţie prealabilă şi specială. Căci amîndoi convocaţii şi, firește, mai mult cel care se şi afla în dificultatea cea mai mare, au cerut lămuriri în problema inevitabilă a discriminării rasiale. Li s-a răspuns cum nici n-ar fi fost posibil altfel sub un regim prohitlerist, ceea ce părea să suspende contractarea. Dar a intervenit cu oportunitate decisivă I. Petrovici, ministru în funcţie al Învăţămîntului şi Culturii, care şi-a luat personal răspunderea punctului nostru de vedere. El a adăugat numai că autorii trebuie să reflecteze îndelung asupra „valorilor", oprindu-se doar la acelea care întrunesc aprobarea majorităţii oamenilor de cultură.

Scanned with OKEN Scanner

Cu D. Popovici, am avut după semnarea contractelor cîteva întîlniri de împărţire a materiei şi mai ales de fixare a limitei, pînă la care primul avea să meargă şi de la care al doilea urma să pornească. Ne-am înţeles cît se poate de uşor asupra prelungirii secolului clasic (cu aproximativ cincisprezece ani) în secolul nou : ca şi 1800 în istoria culturii noastre vechi, 1900 nu ni s-a părut nici el un hotar mai real. Tot atît de uşor ne-am stabilit schema notelor biobibliografice şi obligaţia comună a cîte unei introduceri critice. Şi cu acestea a plecat fiecare la treaba lui.

Ce s-a întîmplat anume cu *Literatura română clasică* (aşa rămăsese să se cheme antologia eminentului istoric literar de la Cluj), a fost sau n-a fost lucrată, nu ştim. O singură dată autorul şi-a comunicat celuilalt autor dificultatea selectării textelor. Dar *Literatura română contemporană*, alcătuită la timp, deşi trebuind să urmeze celeilalte sau în orice caz să apară amîndouă o dată, a fost încredinţată totuşi tiparului şi a apărut cu prefaţa următoare :

„Prezenta antologie e întocmită din iniţiativa Ministerului Propagandei Naţionale. Ea trebuie să răspundă nevoii pe care lectorii de limba şi literatura română de pe lîngă Universităţile străine ar fi simţit-o în activitatea lor, nevoie nu atît de informaţie critică, pe care desigur o posedă, cît de texte expresive mai numeroase. Am înaintat de aceea iniţiatorilor acestei antologii un tablou complet de scriitori consideraţi de subsemnatul ca participînd în mod necesar la înfăţişarea epocii cuprinsă între 1916 şi anul de apariţie al lucrării. Criteriile de selecţie propuse de autorul antologiei de faţă n-au corespuns însă totdeauna cu acelea ale iniţiatorilor. S-a ajuns astfel la păstrarea numai a scriitorilor de la tabla de materii, precum şi la o *Introducere critică*, restrînsă la cei mai reprezentativi dintre scriitorii admişi, pentru fiecare, fără deosebire, adăugîndu-se o notă biobibliografică înaintea textelor.“

Din tot ce se întîmplase pînă la tipărire, numai atît se putea spune. Un fapt, peste care treceam, ca şi cum nu s-ar fi petrecut, fusese ideea unui zelator al prim-ministrului de atunci, „zelator“ — ca să nu-i zicem sămînţă neagră de carierist, care ar fi vrut să introducă în antologie, sub semnătura antologistului, un despărţămînt oratoric, în care locul

de cinste să-l ocupe logomahia se înţelege a cui. Se înţelege de asemenea că n-a putut convinge pe subaltern de insolita vecinătate a patronului său cu un Sadoveanu, un Arghezi, un Rebreanu sau un Blaga. Salvarea a venit tot de la I. Petrovici, care, disociind ce era de disociat, a propus altcuiva ca să liniştească pe neliniştit, o antologie exclusivă de oratori.

Dar cu toată aprobarea dată *Prefeţei* chiar în forma de mai sus, ediţiei întregi i s-a smuls totuşi fila respectivă, rămînînd intacte numai exemplarele de autor obţinute de mainainte şi după care am reprodus-o aci. E o prefaţă deci necunoscută, explicaţie suficientă a unor absenţe scriitoriceşti, semnalate de comentatori care n-au putut-o citi. În mod normal, antologia ar fi fost scutită de asemenea obiecţii.

Bineînţeles că ceea ce va urma de acum înainte va fi tot aşa de interesant ca şi ce am auzit pînă acum. Desigur, *România literară*, prin conducerea ei, va ţine socoteală de unele sugestii, pe care le va folosi ca să stabilească o binevenită comunicare între revistă şi şcoala noastră de cultură generală. Mi se pare însă că ceea ce s-a desprins ca mai vrednic de reţinut din expunerile de pînă acum e rezistenţa majorităţii cititorilor la formula lirismului modern. Nu e ceva absolut nou, numai al epocii noastre ; faptul este cunoscut şi încă de mult. Istoria literaturii universale, ca şi a noastră, e plină de aceste necorespunderi de sensibilitate între publicul de cititori şi poeţii zişi „moderni". Sensibilitatea unui poet nou nu s-a acordat mai niciodată în mod spontan cu sensibilitatea publicului. Dvs. ca profesori de literatură aparţineţi bineînţeles acestui public, dar prin pregătire specială constituiţi îndeosebi mediul sonor prin care se transmit energiile scriitoriceşti. Şi fiindcă dvs. sînteţi chiar aceia care transmiteţi litera nouă viitoarelor generaţii, cu dvs. mai cu seamă trebuie să vorbim sincer şi să spunem lucrurilor pe nume : e vorba de un dezacord deci între poeţi şi cititorii lor. Dar poetul care aduce o viziune proprie nu e posibil să aibă şi un ecou imediat. De cele mai multe ori ecoul poetului cu adevărat nou în conştiinţa publică reprezintă un proces foarte lent, care în cele din urmă, mai curînd sau mai tîrziu, îşi acordă pînă la unison sensibilitatea cititorilor. Progresul în cultură, ca orişiunde, se realizează prin îndrăzneli la început inacceptabile, dar acceptate în timp : şi fie că ştiu sau nu ştiu aceasta, mai ales poeţii îndrăznesc ; este drept că

* Textul integral al intervenţiei criticului Vladimir Streinu la consfătuirea *României literare* cu profesorii de literatură din Capitală.

Scanned with OKEN Scanner

uneori îndrăznesc numai ca să îndrăznească, atît de legat este sentimentul inițiativei de nașterea creației literare. Asemenea îndrăzneli e drept să fie denunțate ca zadarnice. Eu am fost pus cîteodată în situația să le reprob. Și le-am reprobat cu conștiința cea mai liniștită. Am spus deschis că ne aflăm în fața unor simulacre literare fără vreo valoare estetică. Nu m-a descumpănit faptul că reprobarea mea a dat loc unor violențe nesăbuite din partea cîte unui poet. Dar de aici, de la libertatea de a îndrăzni, care interzice libertatea criticii să judece valoarea îndrăznelii, nu urmează deloc să reprobăm principiul însuși. El există, și principiul poeziei este limbajul închis. Nu sîntem toți poeți și nici cititori de poezie. Cititorul de poezie este el însuși un poet. Poezia sau aptitudinea de a-i primi radiația e un privilegiu, educabil la cine se naște cu el, dar intransmisibil naturilor antipoetice (cum se declara singur, fără nici o rușine, Rebreanu, de exemplu) și intermitent chiar la naturile poetice. Nu toată lumea este apță pentru poezie, cum nu sînt toate materialele bune conducătoare de căldură și electricitate. Ar fi o eroare și o imposibilitate să încercăm a transforma pe toți cei 18 milioane de locuitori ai țării noastre în tot atîția cititori de poezie, adică în poeți, deși „românul e născut poet". A face versuri nu e o exprimare normală. De la Horațiu, care a spus : „ești nebun sau faci versuri ?" poezia are o componentă de nebunie, ceea ce în nici o logică nu înseamnă că nebunia ar fi tot una cu poezia. Spunînd aceasta, ne putem într-un fel orienta. Lucruri care ni se par azi obișnuite au fost și ele curate nebunii la vremea lor, iar ceea ce ni se pare astăzi că e a „trage cu pușca în lună" sau că „se potrivește ca nuca în perete" poate să nu ni se mai pară așa mai tîrziu. Obișnuința este ea însăși un factor estetic. Și mai e ceva. Dacă literatura unor tineri nu corespunde cu ceea ce credem noi azi că e o realizare estetică, chiar pe aceștia noi trebuie în orice caz să-i așteptăm. Ei se află desigur în starea de ebuliție a unei vîrste, prin care cu toți am trecut mai de curînd sau mai de mult : e fierbințeala tinereții, care cam amestecă valorile și mai cu seamă, de la un timp, subordonează estetica biologiei. Să-i așteptăm pînă la vîrsta ade-

Scanned with OKEN Scanner

văratelor afirmări, cînd vor crede că nu orice impuls de tinereţe e poezie ; să-i aşteptăm, fiindcă ei ne dau un spectacol unic. Criticii cu oarecare experienţă ştiu că se întîmplă cu scriitorii două eventualităţi : sau, după ce debutează, merg în ascensiune spre admirabile împliniri — sau declină. Cei care declină sînt mult mai numeroşi. Generaţii întregi de scriitori au fost astfel la început foarte promiţătoare, dar promisiunile lor, nu ştiu cum s-a întîmplat, s-au veştejit pe drum. Dintre aceştia, unii cad în anonimat, iar alţii îşi fac un nume în domenii vecine sau nebănuite. Cu ceilalţi, cei puţini, se întîmplă un alt proces : înaintarea în viaţă, experimentarea nu numai a exaltării tinereşti, dar şi a durerilor vieţii, maturitatea într-un cuvînt, îi aduce la un echilibru interior propriu. Şi numai aşa formele nestăpînite ale debutului trec în forme de echilibru cîştigat, care singur mută totdeauna mai departe o literatură. Dacă dăm deci peste un poet pe care nu-l înţelegem, să contăm pe durata carierei lui, pe familiarizarea noastră cu noutatea propusă şi să-i aşteptăm întorsătura inevitabilă şi fecundă a echilibrării în sine. Pe poeţi e necesar să-i aşteptăm, pentru că totdeauna o îndrăzneală nouă are puterea de a revivifica chiar formele vechi. Cînd un tînăr anarhic se întoarce la disciplină, disciplinarea lui capătă o prospeţime extraordinară. Şi cu cît întoarcerea se face mai de departe, cu alte cuvinte cu cît îndrăznelile tinereţii au fost mai libere, cu atît reluarea fie şi a formelor vechi e mai regenerativă, mai valoroasă. Dau exemplul unui poet foarte gustat astăzi, deşi scria între 1910—1914 : Guillaume Apollinaire. Pentru contemporani, formele lui de manifestare, celebre în cafenelele pariziene, erau cele mai năucitoare, prin formalismul şi chiar obscenitatea lor. Cînd însă viaţa l-a adus să-şi asculte şi să-şi transcrie cantilena intimă, el a scris *La chanson du mal aimé*, al cărei timbru muzical a regenerat vechea cantilenă franceză.

Dvs., factorii cei mai decisivi de propagare ai liricii contemporane, trebuie să ştiţi totul despre poezie şi poeţi. Nici o îndrăzneală nu e inutilă. Aşteptaţi-o numai la vîrsta reluării formelor tradiţionale în stil propriu, vîrstă care vine infailibil pentru orice scriitor nou.

Scanned with OKEN Scanner

Nu știu dacă am putut să fiu clar. Știu însă că am vrut să exprim ideea care mă conduce pe mine ; și, dacă uneori, astăzi, mai rar, judec pe un poet cu asprime, îl judec referindu-mă la momentul în care vorbesc, dar cu rezerva că îl aștept la acea vîrstă cînd prelungirea experiențelor proprii îl va întoarce de la violența pentru violență, de la biologia beată de sine la creația artistică. Iar cînd mi se pare că am de a face doar cu o bolnăvicioasă intenție de scandal și nu cu îndrăzneli temperamentale, aplic scandalagiului literar, ca să-l vindec, o medicină radicală : nu mă scandalizez.

Scanned with OKEN Scanner

În literatură, trăsăturile dominante ale modernității vin din partea spiritului critic. Conștiința de sine conține și califică orice atitudine modernă. O complicație intelectuală își pune semnul pe toate creațiunile literare cam de pe la începutul secolului nostru.

Ca mai toate artele principale, literatura s-a problematizat în timp și cîteodată chiar dintr-o dată și pe de-a-ntregul, în așa fel încît operele care nu-și datoresc conștiinței critice identitatea au devenit foarte rare. Toate genurile literare și-au asumat același efort, care le dă aspectul comun de cerebralizare. Am văzut chiar în zilele noastre (vorbim în numele celor care au trăit în perioada dintre cele două războaie mondiale, cunoscînd într-o măsură și stările dinainte de primul război), am văzut, zicem, cum operele literare începeau să se demită din calitatea lor proprie de creație. De atunci și pînă azi, jurnalul unei creații interesează epoca mai mult decît creația însăși, fie că este vorba de romancieri, care, după exemplul lui Gide, își redactează jurnalul de creator separat de roman, fie că e vorba de aceia care după exemplul lui Proust își implică jurnalul romanului în roman. Dealtfel, Gide și Proust, după cum se știe, sînt de asemenea critici eminenți.

Consecutiv acestor doi mari romancieri, opera lui Malraux și a lui Camus, cărora li se va adăuga un Robbe-Grillet cu tentativele lui de a goli romanul de narațiune, continuă mișcarea de intelectualizare a genului, deși diferențe capitale de problematică și valoare separă pe primii doi de reprezentantul „noului roman".

Dar nu numai în roman s-a putut constata îndrumarea genului către spiritul critic. Poezia însăși a devenit conștientă de întrebările proprii, formale sau conținutistice, luînd înfățișarea unor eseuri lirice sau de lirism eseistico-speculativ.

Scanned with OKEN Scanner

De la Mallarmé, dar îndeosebi de la Valéry şi pînă la ultimii poeţi de azi, care se preocupă în versuri mai mult de piedicile, pe care limbajul le ridică în faţa libertăţii lor de a se exprima, poezia lirică şi-a asumat o refrigerenţă şi de mai multe ori ceea ce am putea numi o febricitate rece.

De la Pirandello şi pînă la Samuel Beckett sau compatriotul nostru Eugène Ionesco, teatrul a urmat acelaşi drum, fiind azi, în aspectele lui cele mai controversate, un eseu scenic, cînd nu este eseu asupra teatrului însuşi. Pe scurt, toate genurile literare au făcut o certă evoluţie cerebrală. Aproape părăsindu-şi cu totul puterea de creaţie, ele i-au substituit un anume spirit critic, dacă nu dezbateri de-a dreptul teoretice. În mare măsură, scriitorii noi sînt un fel de *Nepoţi ai lui Rameau*, care se pricep foarte bine să analizeze actul creaţiei şi mai puţin să creeze fără preocupări teoretice. Ele se deosebesc cu totul de înaintaşii lor imediaţi şi nu numaidecît faţă de clasici care, dacă mai apar în zilele noastre, sînt în situaţia lui Fabrice del Dongo din *La chartreuse de Parme*, care nu putea să vadă etapele bătăliei de la Waterloo, la care participa. Într-un fel nici critica literară n-a rămas neatinsă de îndrumarea generală a spiritului literar. Dar mai ales ea a dat loc constatării că, văzînd locul lăsat liber de creatori, a ţinut ea însăşi să ocupe acest loc, propunîndu-se drept o nouă creaţie artistică ; şi astfel, în timp ce autorii, scriitorii propriu-zişi, au făcut mişcări repetate de părăsire a misiunii lor, criticii au ţinut parcă să-i suplanteze. Critica literară, ni se spune astăzi din ce în ce mai insistent, ca să existe, nu are nevoie de o operă literară ca realitate obiectivă ; că opera literară pentru critică este un fel de formă goală care aşteaptă să fie umplută cu subiectivitatea criticilor. Această concepţie, reprezentată astăzi mai ales de Rolland Barthes, considerînd opera o formă goală, naşte ideea că artistul ar fi un fabricant de forme, care aşteaptă să se umple de sensibilitatea cititorilor.

Critica modernă sau cel puţin o anumită parte a ei, după care opera literară este un „cuvînt nul", o vede ca pe un stup, un fel de structură alveolară, cu faguri goi. Ar fi vorba, prin urmare, mai curînd de faguri de viespi decît de albine. După această critică, există atîţia *Hamleţi* şi atîţia *Fauşti* cîţi cititori au avut sau vor mai avea Shakespeare şi Goethe.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru criticii români ideea proliferării infinite a unei opere în conştiinţa cititorilor, nu este foarte nouă. Doctrina estetică a lui Mihail Dragomirescu a formulat de mult concepţia după care capodopera este *o specie*, o realitate generică şi oarecum abstractă, faţă de multiplele *specimene*, pe care ea le poate naşte în conştiinţa nenumăraţilor cititori. În acelaşi timp, între ipostaza de azi a criticii literare şi concepţia criticului român, mai putem recunoaşte încă un paralelism. Atît structuraliştii contemporani cît şi criticul „integralismului estetic" abstrag opera literară din placenta ei istorică, cu deosebiri notabile însă, venind toate în favoarea criticului român.

Oricum ar fi, e de reţinut că evoluţia criticii concurează evoluţia celorlalte genuri literare, eliberîndu-se, la rîndul ei, de vechea suveranitate a operei studiate.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea de literatură universală, fără să fie prea nouă, a dobîndit o circulaţie mai vie şi un cuprins mai larg abia în secolul nostru. După cum se ştie, Goethe o formulează cel dintîi pe spaţiul european, iar Maiorescu o introduce în literatura română. Este adevărat că la noi, Heliade Rădulescu se afla de mai înainte decît Maiorescu în vecinătatea aceleiaşi idei. Acţiunea sa de traducător şi de iniţiator al unei biblioteci a tuturor marilor scriitori străini îl arată a fi înţeles că există o sumă spirituală comună întregii umanităţi care nu se împiedică de graniţe lingvistice. Dar hotărîrea lui de a da românilor, în limba proprie, o bibliotecă universală tindea mai mult să propună conaţionalilor o colecţie de modele literare. Implicit, el gîndea desigur ideea de valoare artistică nerobită limbii prin care se exprimă, numai însă că explicit îl preocupa mai cu seamă educarea scriitorilor români la diversitatea marilor genuri literare. Asupra categoriei estetice de „literatură universală", cum o concepuse Goethe, şi cum de la el o va prelua Maiorescu, Heliade Rădulescu nu stăruia.

Un timp, atît în străinătate cît şi la noi, s-a crezut că „universal" ar fi o noţiune opusă „naţionalului". De aci s-a tras, cu o grabă destul de vinovată, concluzia că Maiorescu era un spirit „cosmopolit", înţelegîndu-se prin aceasta un „înstrăinat". Formaţia lui germanistă era considerată a-i fi hotărît „înstrăinarea". Acuzaţia i se adusese lui Goethe însuşi, care fusese, de asemenea, înfăţişat de adversari ca desprins de realităţile poporului german. El fusese învinuit chiar de admiraţie excesivă, deci suspectă, deşi în sine legitimă, faţă de cultura franceză. Francofilia lui Goethe şi germanismul lui Maiorescu sînt însă azi vederi polemice de epocă, atît unul cît şi celălalt afirmînd numai că o cultură exclusiv şi tendenţios locală, pe bază de patriotism declamator, este menită nimicniciei. În concepţia lor, valoarea estetică nu este

dată în materialul de reprezentări al unei opere literare. Scrieri foarte caracteristice pentru viaţa unui popor („specifice" cum avea să se spună mai tîrziu), au nevoie, ca să se înscrie în circuit universal, de componenta estetică fără de care materialul folosit, oricît de original în etnicitatea lui, nu este de luat în seamă. Opera de artă e ceva mai mult decît opera etnografică.

Ar fi însă greşit să se înţeleagă cumva că între etnic şi universal ar exista vreo opoziţie. Literatura română dispune de o creaţie literară, răsărită din cea mai românească formulă de existenţă şi totuşi primită universal ca scriere de excepţională valoare estetică. E vorba de *Poveştile* şi *Amintirile* lui Creangă, care sînt citite din occidentul Europei şi pînă la antipozi cu aceeaşi deschidere de sensibilitate ca şi în ţara noastră. Raportul de la etnic la universal este, prin urmare, împotriva oricăror aparenţe, nu unul de opoziţie sau de excludere reciprocă, ci de coexistenţă şi de necesitate în cadrul creaţiei artistice. Căci altfel o literatură care ar avea în vedere programatic înfăţişarea numai a omului general, necondiţionat etniceşte în spaţiu şi timp, a omului abstract, ar suferi de o leucemie morală, în timp ce, dacă ar urmări numai imaginea etnică a omului local, ar suferi, dimpotrivă, dar tot mortal, de congestie particularistă.

Conceptul de literatură universală, definit astfel ca sinteză a umanităţii de pretutindeni şi de oricînd, descoperită sub diversitatea condiţiilor de viaţă dintr-o anumită ţară, a născut în critica literară ideea de literatură comparată. Îndeosebi, de cînd cultura literară a început să se propage tipografic, iar de curînd şi prin radio şi televiziune, critica s-a văzut îndemnată la dezvoltări comparatiste. Nici o judecată de valoare nu mai e astăzi posibilă fără să se ţină seama de confruntarea operei apreciate cu creaţii similare din alte literaturi, de care se ia cunoştinţă neîntîrziat prin mijloacele moderne de transmisiune. Culturile naţionale sînt pe cale să iasă din istorismul propriu, participînd din ce în ce mai mult la evoluţia comună şi sincronică. Şi este de întrevăzut de pe acum, dată fiind noua cvasi-instantaneitate a comunicării culturale, constituirea în timp a unei largi unităţi de spirit multinaţional şi apariţia pe baza acestei noi realităţi a unei istorii a literaturii universale.

Scanned with OKEN Scanner

DIRECȚII ÎN LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ *

Privită panoramic, dezvoltarea literaturii române contemporane e susținută atît între 1950 și 1960 cît și între 1960—1970 de cîte trei și chiar patru generații de scriitori. Nici o vîrstă scriitoricească nu lipsește din tabloul sinoptic al literaturii române de ieri și de azi. Bineînțeles, pentru deceniul din urmă, orientări diferite colorează fiecare generație în parte și chiar, individual vorbind, pe fiecare scriitor aparținînd aceleiași generații. Aceasta duce la o mare diversitate de formule literare, de idealuri estetice felurite și deci particulare, totul însă însumîndu-se într-un efort de cultură colectiv.

Astfel, în poezia lirică, alături de poeți ca Victor Eftimiu, Alexandru Philippide, Geo Bogza, Mihai Beniuc, M. R. Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Virgil Teodorescu, Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu, Șt. Aug. Doinaș, Ion Caraion și alții, care aparțin celor două generații, una consacrată, alta începătoare, dintre cele două războaie mondiale și care continuă pînă azi să lucreze fără întrerupere, peste al treilea rînd de poeți format din Ion Brad, Al. Andrițoiu, Tiberiu Utan, A. E. Baconski, Vasile Nicolescu, Ion Horea etc., avem de semnalat generația dintre 1960—1970, pe care o reprezintă Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Alexandru, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe, Leonid Dimov, Gheorghe Pituț, George Alboiu și toți cei care în prezent sînt factori de înnoire a lirismului nostru contemporan. Ceea ce îi unește pe toți este libertatea de a cultiva cîte un ideal liric propriu și străduința de a-și contura o identitate în cadrul modului liric prin care se caracterizează sensibilitatea românească. La cei din urmă e de observat că înnoirile expresiei lirice păstrează la fiecare în parte un

* Rezumat al unei conferințe pentru străinătate.

raport cert cu realităţile naţionale, cum ar fi estetica limbii române sau valorile poetice ale folclorului nostru. Niciodată în istoria lirismului românesc expresia evoluat modernă nu a susţinut în comun valori de simţire mai specific naţionale.

Romanul apare de asemenea susţinut de scriitori cunoscuţi de mai înainte cum sînt Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici, D. R. Popescu, I. Lăncrănjan şi alţii ; aceştia se văd înconjuraţi de mai tineri, ca N. Breban, Şt. Bănulescu, Fănuş Neagu, Vasile Rebreanu, Al. Ivasiuc, Iulian Neacşu, şi alţii care, între 1960 şi 1970, dau prozei narative româneşti prilejul de a-şi redefini genul şi de a cultiva formule artistice fără nici o tematică constrîngătoare. De la ei se poate reţine de pe acum o viziune aprinsă, de extracţie folclorică, cum găsim la Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu şi Vasile Rebreanu, un cerebralism analitic ca la Al. Ivasiuc, o psihologie abisală, cîteodată susţinută de structura poliţistă a naraţiunii, ca la Nicolae Breban şi, în sfîrşit, tendinţa modernissimă numită antiproza, fără cadru anecdotic, fără personaje şi fără povestitor, ca la Iulian Neacşu, la toate acestea adăugîndu-se formula nouă, parabolică, a lui Eugen Barbu.

În teatru, mişcarea dintre 1960 şi 1970 denotă aceeaşi voinţă de inovare ca în poezia lirică şi proza narativă. Numelor cunoscute ale lui Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Al. Mirodan şi ale altora, li s-a adăugat în ultimul deceniu o serie de tineri a căror inovaţie principală este reasocierea teatrului cu poezia, teatrul românesc contemporan ţinînd îndeosebi la înfăţişarea pieselor de teatru ca poeme dramatice. Tradiţia reluată astfel vine de la Lucian Blaga, ale cărui „mistere dramatice“ au fost continuate de un Radu Stanca, de Valeriu Anania şi chiar de Paul Everac. Prin aceştia, teatrul românesc contemporan utilizează scenic miturile folclorice româneşti. Alături de ei sînt însă de semnalat D. R. Popescu, Marin Sorescu, care aduc scenei româneşti viziuni dramatice dintre cele mai moderne. Estetica teatrului nostru contemporan se susţine, ca poezia lirică şi romanul, pe realităţile mitic-folclorice cît şi pe exigenţele simbolice şi simplificate ale teatrului modern european.

Cît priveşte critica, eseistica şi istoria literară, binecunoscuţii Perpessicius, Şerban Cioculescu, Al. Piru, Edgar Papu, George Ivaşcu, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, I. Negoiţescu şi alţii, care-şi continuă activitatea de zeci de

Scanned with OKEN Scanner

ani, se văd urmați de un impunător număr de noi critici, eseiști și istorici literari, dintre care numim pe Adrian Marino și N. Balotă, pe Eugen Simion, pe Dinu Pillat, Al. Săndulescu și George Muntean, pe N. Manolescu și Sorin Alexandrescu, pe L. Raicu și V. Cristea. De la critica tradițional analitică și documentară, la construcția monografică și la cercetarea stilistică sau interpretativ-creatoare, nici una din tendințele criticii actuale nu lipsește tabloului nostru. Îndeosebi critica foiletonistă se manifestă printr-o libertate interpretativă (N. Manolescu, L. Raicu, V. Cristea etc.), care ia obiectul de cercetare literară drept pretext de viziune personală.

În concluzie, literatura română contemporană se dezvoltă organic, aflîndu-se într-un proces de creștere continuă. Factorii ei cei mai generali, dar efectivi, se afirmă a fi contactul strîns atît cu tradiția scriptică a culturii noastre literare cît și cu substratul folcloric și, în același timp, contactul cu formele noi de gîndire europeană. Ultimul deceniu, ca fiecare epocă a istoriei noastre literare, aspiră la sinteza sensibilității românești de totdeauna cu suma sincronică a orientărilor artistice europene.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura germană, mai însemnată decît alte literaturi europene prin poezie, se află în urma lor cu proza narativă. Franţa, Rusia şi Anglia nasc în secolul XIX romancieri ca Stendhal, Balzac şi Flaubert, ca Tolstoi, Dostoievski şi Gogol, sau ca Emily Brontë, Dickens şi Thomas Hardy, în timp ce Germania aceluiaşi secol nu are nici un nume care să le poată fi opus. Ca să dea un romancier de aceeaşi bogăţie şi exemplaritate, ţara lui Goethe, Schiller şi Hölderlin va trebui să aştepte, în prima jumătate a secolului nostru, opera numeroasă şi complexă a lui Thomas Mann.

El se născuse la 1875, la Lübeck. Ajuns la treizeci şi unu de ani, după ce scrisese o carte de nuvele, era autorul primului său mare roman, *Buddenbrook*, apărut în 1901. Alte cinci romane, două dintre ele pline de amintiri din Italia, unde călătorise de tînăr, iar celelalte reţinînd caractere ale lumii burgheze din München, unde, mutat cu familia, se şi însurase, îl conduc pînă în preajma războiului mondial din 1914—1918. Abătut cîţiva ani de la vocaţia sa, sfîrşitul războiului îi eliberează puterea creatoare. Scrie studii şi, bineînţeles, romane, dintre care *Muntele magic*, în 1924, îi stabileşte numele de scriitor internaţional şi îi aduce în 1929 Premiul Nobel. Dar ascensiunea la putere a nazismului îl face să se exileze în Statele Unite, unde concepe şi scrie tetralogia *Iosif şi fraţii săi*, din 1933, pînă în 1943, mai scriind între timp alte trei romane. În sfîrşit, prăbuşirea hitlerismului îl aduce din exil cu o întîrziere de şapte ani, nu însă la München, ci la Zürich. Tipărise în afara ţării al patrulea mare roman al său, *Doctor Faustus*, în 1947, imagine narativ-eseistică a traumei lumii moderne şi, după ce mai publică altele două, primul romancier

Scanned with OKEN Scanner

german mondial moare la Zürich în 1955, cînd trecuse cu două luni peste optzeci de ani.

Buddenbrook este, aşadar, întîia capodoperă dintre cele patru ale lui Thomas Mann. Lumea acestui roman, reactualizat prin serialul televiziunii noastre, provine din marea burghezie münchenează, în care scriitorul intrase prin căsătorie. E într-un fel cronica unei familii, cum se cunoştea de mai-nainte în alte literaturi, cu *Les Rougon-Macquart* de Zola, cum scria, contemporan cu Thomas Mann, englezul Galsworthy în *The Forsyte Saga* şi cum avea să scrie mai tîrziu Roger Martin du Gard în *Les Thibault*. Dar, spre deosebire de acestea, *Buddenbrook*, cu toată pungenţa observaţiei sociale, mai totdeauna ironice, cu tot verismul situaţiilor, care convinge că lumea observată e propria lume a autorului, se desfăşoară într-un halou de poezie nemaiîntîlnită în alte „cronici de familie". Izvoarele acestei poezii, care este atmosfera însăşi a naraţiunii, se află în impersonalismul cu care îşi analizează scriitorul solidaritatea cu lumea observată şi mai cu seamă în puterea de intuiţie a declinului şi dispariţiei familiei Buddenbrook. Amestecul continuu de cotidian şi poetic este victoria de geniu a lui Thomas Mann asupra celei mai neîmpăcate antinomii. Substituindu-se mai fiecărui personaj sau mai curînd recunoscîndu-se în drama fiecăruia, autorul e de crezut că se exprimă pe sine mai ales în suavul, multcultivatul Hanno, sensibilitate vătămată, pe care şi-o dispută deopotrivă gîndul morţii şi voluptatea muzicii. Urmărind stingerea graduală a unei mari familii burgheze, Thomas Mann evocă însă nu numai destine individuale, oameni care se perindă prin viaţă ca atîţia alţii, şi nici stingerea lentă numai a unei familii, ci agonia unui tip de societate îmbătrînită.

Materia narativă, înfăşurînd rînd pe rînd firi omeneşti memorabile, cum este voluntaristul Johan, bătrînul, liniştitul Johan, tînărul, senatorul Thomas înfrînt pînă la urmă de modernitatea morbidă a conştiinţei, intelectualul Hanno şi oricare altul, trece într-un fel dincolo de ele şi se transformă într-o largă semnificaţie de filozofie a istoriei. Problematica socială, care duce creaţia lui Thomas Mann către nivelul de

Scanned with OKEN Scanner

filozofie a istoriei, va reapărea dealtfel în *Muntele magic* în *Iosif şi fraţii săi* şi în *Doctor Faustus*, marele romancier arătîndu-şi prin ea compunerea eseistică-modernă a geniului său narativ.

Opera întreagă, prin cele patru capodopere, îşi aşază autorul în rîndul marilor romancieri ai lumii din secolul trecut, iar în secolul nostru, prin cuprinderea unei umanităţi occidente, prin adîncimea psihologică şi prin dublarea eseistică a naraţiunii, este simetria germană a operei lui Marcel Proust.

Scanned with OKEN Scanner

La literatură nouă, critică nouă. Situaţia e verificabilă cu fiece mişcare a istoriei spiritului literar. De cîte ori, la noi şi oriunde, s-a depăşit estetica de epocă, depăşirea a fost comentată profitabil numai cu un vocabular critic nou. Folosirea vocabularului vechi în împrejurări de regenerare literară a dus totdeauna la gesturi de negaţie a regenerării, în timp ce folosirea unui vocabular nou în cercetarea operelor vechi a trezit revalorificări admirabile. Rămînînd la istoria criticii româneşti, noţiuni critice noi au pus în circulaţie Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Dragomirescu, Lovinescu şi urmaşii imediaţi ai acestuia. E posibil să mai fie citabili în aceeaşi serie şi alţii, dar circuitul culturii noastre literare a fost activat, în momentul lor, mai cu seamă de cei numiţi.

Ceva similar se poate observa la douăzeci şi cinci de ani după al doilea război mondial. Criticii de azi se exprimă în alt fel decît înaintaşii lor, fie aceştia mai recenţi, fie mai vechi. Înnoirea vocabularului critic e un fapt ce nu poate fi trecut cu vederea. Fără să ne oprim la termenii freudişti sau matematici, care asaltează de la un timp critica literară, cum au asaltat-o la timpul lor logica, medicina sau sociologia, luăm cunoştinţă azi, prin mai fiecare critic nou, de explicări de opere cu ajutorul unui bagaj noţional aparent ermetic. Şi reacţia cea mai firească e respingerea acestei critice, de îndată ce, dacă literatura nouă are nevoie de o critică nouă, literatura obscură, cum se înfăţişează mai totdeauna pentru un scurt timp orice literatură nouă, nu are de aşteptat nici un beneficiu de la o critică obscură.

Cît este însă de ermetică noua critică ? Examinînd-o în termenii ei cei mai curenţi, ea declară că opera literară informează sensibilitatea cititorului prin „semne", că semnul expresiv e format dintr-un „semnificant" şi un „semnificat",

Scanned with OKEN Scanner

primul dezvoltîndu-se în ceea ce se numeşte „cod", de unde nevoia „decodării" operei studiate. Totodată mai aflăm că scriitorii susţin în scrisul lor un „discurs", că au un „limbaj" şi mai ales o „scriitură", al cărei sens sau, mai exact, ale cărei sensuri „deschise", în nici un caz „univoce" şi mai mult decît „ambigui", deci „plurivoce", sînt susceptibile de un număr infinit de „lecturi". Pentru critica cea mai actuală, opera de artă (concept vechi !) a devenit friabilă pînă la a nu mai fi decît o formă goală, pe care o umple creaţia interpretativă a cititorului, a privitorului, a ascultătorului sau, cu un cuvînt nou, a „consumatorului". Consumăm, aşadar, ceea ce nu există obiectiv, depunîndu-ne fiecare în fagurele de viespe al operei artistice mierea particulară.

Dar să nu punem în discuţie chiar noua concepţie critică ; să ne mărginim, pe cît cu putinţă, la limbajul ei. Dintre noţiunile de mai sus, două mai cu seamă ne pot orienta şi asupra celorlalte : „scriitură" şi „lectură". Primul e destul de urît şi traduce pe francezul *écriture :* e un decalc. Ca să nu dea în româneşte „scriere", care înseamnă „fel material de a scrie", „scris", dar pe care critica îl foloseşte prea des în sens de „operă", ca să nu dea nici „scrisoare", acesta specializat poştal, am obţinut „scriitură". Această varianta a decalcului nu scapă nici ea de înţelesul „fel de a scrie literele" ; nedezvoltînd însă alt înţeles, a fost preferat ca mai susceptibil de o nouă semnificaţie. Al doilea, adică „lectură", e un neologism, însemnînd străbaterea unui text, „citirea" lui, mai scurt „cititul", cuvînt mai puţin frumos, deşi românesc, decît neologismul corespunzător. Urîtă în noul termen se arată numai tendinţa unora de a-l verbaliza, zicînd fără nevoie „a lectura" în loc de „a citi", care e mult mai plăcut.

Oricum ar fi, întrebarea esenţială este aceasta : exprimă noile cuvinte sensuri noi ? Nicidecum. Privite fie drept, fie pieziş, pe faţă, pe dos sau în dungă, ele propun sensuri foarte vechi. „Scriitură" (urît mai e !) înseamnă pur şi simplu „expresie" crociană, anterior „stil", pe care îl înlocuieşte ca prea uzat şi chiar compromis de unii manufacturieri ai scrisului frumos ; iar „lectură" nu spune altceva decît „interpretare sau viziune critică", de îndată ce un mare critic s-a declarat singur simplu cititor (ceea ce nu e totuna cu cititor simplu !).

Limbajul criticii noi nu este, aşadar, deloc ermetic sau obscur. Criticii de azi i se întîmplă, renovîndu-şi expresia,

Scanned with OKEN Scanner

să refacă experienţe vechi nu numai ale domeniului propriu, care de mai multe ori şi-a reîmprospătat vocabularul, dar şi ale altor domenii. Luînd pe cel mai apropiat, al esteticii, ideea cunoscută de la retoricienii antici, după care creaţia poetică este adăugarea omului la natură, însufleţirea ei prin procedeul retoric al „personificării" a devenit cu timpul „animism", „simpatie" („empatie sau entropatie"), „beseelung", „einfühlung", „erlebniss" şi altele, care, cu oricîte nuanţe bineştiute, fundamental au exprimat acelaşi mod formativ al creaţiei artistice. În mare măsură, ştiinţele umaniste, adevărate construcţii de sinonime, trăiesc din iluzii filologice.

Critica literară, fiind ea însăşi o asemenea ştiinţă, nu face cu înnoirea limbajului critic contemporan decît un act de viaţă. A i-l contesta ca inutil, fiindcă repetă în alte cuvinte aceleaşi concepte, e o pornire pripită, care uită că „autenticitatea" a putut înlocui cu folos termenul clasic, dar extenuat, de „adevăr" ; şi ignoră că exprimarea nouă a unei idei vechi are puterea (puterea cuvîntului !) de a o lumina periodic mai revelator decît vechile denumiri veştejite.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

POEȚI

Tudor Arghezi

I. „Gazeta", 11 iulie 1936.

II. *Sintaxa poeziei*, „Luceafărul", 19 februarie 1966.

Octavian Goga

I. *Poetul*, „Luceafărul", 2 aprilie 1966.

II. *Ciucea*, „Luceafărul", 7 octombrie 1967.

Bacovia

I. *Cu prilejul unui volum epuizat*, „Cugetul românesc", nr. 8—9, 1922.

II. „Ateneu", septembrie 1966

Ion Minulescu

I. „Kalende", nr. 4-5, 1944.

II. *85 de ani de la nașterea poetului*, „Gazeta literară", 13 ianuarie 1966.

Mihail Celarianu: *Inima omenească*, „Luceafărul", 14 ianuarie 1966.

Adrian Maniu, la 75 de ani, „Luceafărul", 5 februarie 1966.

[Lucian Blaga]. *Lirozofie sau doctrina lirei*, „Luceafărul", 21 mai 1966.

[Alexandru Rally]: *Ronsard*, „Luceafărul", 6 aprilie 1968.

Al. Philippide — suflet și cultură poetică, „Secolul XX" nr. 2, 1970.

Zaharia Stancu

I. *[Poet și traducător]*, „Viața românească", nr. 12, 1939.

II. *Poetul*, „Amfiteatru", noiembrie 1970.

Ciudatul Simion Stolnicul, cuvînt înainte la volumul de versuri *Șerpuiri între lut și torțele de aur*, Editura Minerva, 1973.

[Mihai Beniuc]. *Însemnări și consemnări*, „Amfiteatru", mai 1969.

[Mariana Dumitrescu]. *Stîlp de poetă*, „Luceafărul", 27 mai 1967.

Lirism și epocă, „Gazeta literară", 13 februarie 1968.

Poezia miturilor, „Luceafărul", 24 septembrie, 1966.

Poezia românească de astăzi, „România literară", 31 octombrie, 1968.

Ghiocei. [Pachia Ion Tatomirescu și Radu Selejan], „Luceafărul" 18 martie 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Iorga. 25 de ani de la moarte, „Ramuri", 15 noiembrie 1965.
[Tudor Arghezi]. *Prozator militant*, „Scînteia tineretului", 21 mai 1965.
M. Sadoveanu: „Ochi de urs", „Viața românească", nr. 6, 1939.
E. Lovinescu: „Diana", „Gazeta", 12 ianuarie 1934.
Liviu Rebreanu
I. *În italienește*, „Timpul", 30 ianuarie 1939.
II. „Gazeta literară", 2 decembrie 1965.
III. *Bunul confrate*, „Luceafărul", 4 decembrie 1965.
IV. *25 de ani de la moartea romancierului*, „Amfiteatru", septembrie 1969.
Matei I. Caragiale
I. *Pajere*, „Gazeta", 16 iunie 1936.
II. *85 de ani de la naștere*, „România literară", 13 martie 1970.
Ioachim Botez: „Însemnările unui belfer", II, „Viața românească", nr. 1, 1940.
Emanoil Bucuța: „Capra neagră", „Timpul", 14 aprilie 1939.
Camil Petrescu
I. (Din *Introducere* la antologia *Literatura română contemporană*), Editura Dacia, 1943.
II. *Un prozator aproape nou*, „Kalende", nr. 1-2, 1943.
III. *Pirandello și Camil Petrescu*, „Kalende", nr. 3, 1944.
IV. „Glasul patriei", 20 iulie 1963.
[Oscar Walter Cisek]. *Un scriitor român de limbă germană*, „Luceafărul", 3 iunie 1967.
Marin Preda, „Glasul patriei", 1 octombrie 1963.
[Ion Lăncrănjan]. „Cordovanii", ediție și lectură nouă, „Luceafărul", 11 februarie 1966.
Satul în imagini literare, „Luceafărul", 18 februarie 1966.

CRITICI, ISTORICI LITERARI, ESEIȘTI

Istoria literaturii române, „Glasul patriei", 1 februarie 1965.
Mihail Dragomirescu
I. *La moartea lui*, „Kalende", nr. 12, 1944.
II. *Mihail Dragomirescu și „critica științifică"*, „Revista de istorie și teorie literară", nr. 3, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu văzut de T. Arghezi, „Kalende", nr. 8-9, 1943.
E. Lovinescu
I. *Exemplul lui E. Lovinescu*, în *E. Lovinescu*, volum omagial, Editura Vremea, 1942, p. 183-187.
II. *Istoricul literar*, în *E. Lovinescu*, volum omagial, Editura Vremea, 1942, p. 189—192.
III. *Maiorescu şi E. Lovinescu*, „Kalende", nr. 6-7, 1943.
IV. *La moartea lui E. Lovinescu*, „Kalende", nr. 8-9, 1943.
V. *Un an de la moartea lui E. Lovinescu*, „Kalende", nr. 6-8, 1944.
VI. „Luceafărul", 26 noiembrie 1966.
Fanny Rebreanu: „Cu soţul meu", „*Viaţa românească*", nr. 12, 1963.
Perpessicius
I. „Kalende", nr. 1-2, 1944.
II. *Miniaturistic şi monumental*, „Luceafărul", 22 octombrie, 1966.
III. *Omagiu*, „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 1, 1967.
Tudor Vianu
I. *Estetica*, „Gazeta", 2 aprilie 1935.
II. *Alexandru Macedonski: „Opere"*, I, „Timpul", 17 martie 1939.
III. *Studii de literatură universală şi comparată*, „Glasul patriei", 1 februarie 1967.
IV. *Un erudit al impresiei artistice*, „Contemporanul", 5 iunie 1964.
G. Călinescu
I. *Eminescu într-o nouă ediţie şcolară*, „Timpul", 10 martie 1939.
II. *Viaţa lui Ion Creangă*, „Timpul", 31 martie 1939.
Clasic, baroc, rococo, „Luceafărul", 9 octombrie 1965.
[Pompiliu Constantinescu]. Un critic de încredere, „Luceafărul", 14 mai 1966.
[Edgar Papu]. Erudiţie şi modestie, „Luceafărul", 14 octombrie 1967.
[G. C. Nicolescu]. Cîntare României, „Luceafărul", 5 noiembrie 1966.
[Silvian Iosifescu]. Literatura de frontieră, „Amfiteatru", iulie 1970.
[Al. Piru]
I. *C. Negruzzi văzut de Al. Piru*, „Luceafărul", 17 decembrie 1966.
II. *C. Negruzzi, marele precursor*, „Luceafărul", 24 decembrie 1966.
Zoe Dumitrescu-Buşulenga: „Ion Creangă", „Viaţa românească", nr. 2, 1964.
[Ileana Vrancea]: „E. Lovinescu", „Tribuna", 18 iunie 1970.
Monografii istorico-literare [Ileana Vrancea şi Adrian Marino], „Luceafărul", 10 aprilie 1966.

Scanned with OKEN Scanner

[Eugen Barbu]. Soarta statuilor, „Luceafărul", 6 ianuarie 1968.
[Al. Săndulescu]. Duiliu Zamfirescu în scrisori, „Luceafărul", 8 aprilie 1967.
Dan Hăulică. „Critică și cultură", „Scînteia", 16 decembrie 1967.

STUDII ȘI ESEURI

Hamlet, Prefață și Introducere la „Tragedia lui Hamlet, prinț al Danemarcei", E.P.L., 1965, p. 5-54.
Rinocerita sau dilema individualismului, „Gazeta literară", 9 aprilie 1964.
Dante Alighieri, „Secera și ciocanul", 14 mai 1965.
Despre meșteșugul versurilor, „Luceafărul", 6 noiembrie 1965.
Horațiu, „Luceafărul", 20 noiembrie 1965.
Poezie și filozofie, „Luceafărul", 18 decembrie 1965.
Dicționarul criticii literare, „Luceafărul", 26 februarie 1966.
Aesthesis carpato-dunărean, „Gazeta literară", 14 aprilie 1966.
Între inovație și tradiție, „Scînteia", 24 aprilie 1966.
Constante spirituale românești, „Luceafărul", 30 aprilie 1966.
Național și universal, „Luceafărul", 28 mai 1966.
Ce este poezia?, *„Luceafărul"*, 4 iunie 1966.
„Clasic" și „modern", „Luceafărul", 23 iulie 1966.
Romanul secolului XX, „Luceafărul", 6 august 1966.
Sensul clasicismului, „Luceafărul", 20 august 1966.
Despre metaforă, „Luceafărul", 8 octombrie 1966.
Durata operelor de artă, „Luceafărul", 12 noiembrie 1966.
Conceptul de tradiție literară, „Luceafărul", 3 decembrie 1966.
Homo sum..., „Luceafărul", 7 ianuarie 1967.
Anti-arta, „Luceafărul", 25 februarie 1967.
Din nou, versul liber, „Luceafărul", 25 martie 1967.
Retrospectivă, „Luceafărul", 1 aprilie 1967.
Eseul, gen modern, „Luceafărul", 22 aprilie 1967.
Puterea cuvîntului, „Luceafărul", 31 mai 1967.
Modernii vechi și noi, „Luceafărul", 10 iunie 1967
Zeu și om, „Luceafărul", 17 iunie 1967.
Însemnări libere, Luceafărul, 28 octombrie 1967.
Mască și cultură, „Luceafărul", 13 ianuarie 1968.
Iona, chitul și alți ihtiozauri, „Luceafărul", 20 ianuarie 1968.
Tipare spirituale, „Luceafărul", 3 februarie 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Triptic scriitoricesc, „Luceafărul", 9 martie 1968.
Retrospectivă..., „Amfiteatru", ianuarie 1969.
Reinterpretarea unei legende, „România literară", 6 martie 1969.
O prefață necunoscută, „România literară", 27 martie 1969.
Poet și cititor, „România literară", 17 aprilie 1969.
Punct de evoluție literară, „Amfiteatru", noiembrie 1969.
Literatura universală, „Amfiteatru", ianuarie 1970.
Direcții în literatura română contemporană, „Amfiteatru", martie, 1970.
Familia Buddenbrook, „Amfiteatru", iunie 1970.
Iluzia filologică, „Amfiteatru", octombrie 1970.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

A

Accrocca, Elio Filippo, 72.
Addison, Joseph, 396.
Aderca, Felix, 45, 120, 261, 264.
Ady, Endre, 27.
Agârbiceanu, Ion, 412.
Agrippa, Marcus, 332, 333, 334.
Alberti, Rafael, 72.
Alboiu, George, 439.
Alceu, 130.
Alecsandri, Vasile, 35, 217, 238, 246, 247, 249, 349, 353, 394, 424.
Alexandrescu, Grigore, 192, 249, 259, 283.
Alexandrescu, Sorin, 441.
Alexandru, Ion, 5, 8, 88, 329, 439.
Aman, Theodor, 47.
Anacreon, 54, 55.
Anania, Valeriu, 424, 440.
Anaximene, 241.
Andreescu, Ion, 270.
Andreev, Leonid, 118.
Andriţoiu, Alexandru, 439.
Anestin, Victor, 283.
Angelico, Fra, 50, 399.
Anghel, Dimitrie, 43, 101, 259, 348, 400.
Anghel, Gheorghe, 270, 360, 361.
Anouilh, Jean, 5.
Antoniu, Marc, 333.
Apollinaire, Guillaume, 432.
Apuleius, 241.
Arany, János, 25.
Arghezi, Tudor, 5, 7, 8, 13, 14, 15, 17, 24, 36, 46, 57, 79, 80, 82, 83, 89, 90, 100, 101, 125, 185, 235, 238, 239, 261, 356, 361, 375, 400, 429.
Arhiloc, 399, 400.
Arhimede, 131.
Aristarc, 225.
Aristofan, 319, 321, 402.
Aristoteles, 175, 212, 241.
Asachi, Gheorghe, 55, 132, 192, 247.
Aurevilly, Barbey d', 136, 139.

B

Babcock, R. W., 308.
Bacon, Francis, 132, 396.
Baconski, A. E., 439.
Bacovia, George, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 57, 361, 375.
Baiculescu, George, 284.

Scanned with OKEN Scanner

Virgilius, 54, 237, 300, 329, 333, 334, 335, 353.
Vinea, Ion, 5, 45, 57, 223.
Vlahuță, Alexandru, 248, 259, 394, 400, 412.
Voiculescu, Vasile, 6, 57, 59, 90.
Voltaire (François Marie Arouet), 220, 265, 284.
Vrancea, Ileana, 8, 199, 256, 257, 258, 259, 260, 261.
Vrânceanu, Dragoș, 5, 72.

W

Walters, Frank, 317.
Warburton, William, 278.
Wehrli, Max, 184.
Wieland, Cristoph Martin, 281.
Whitman, Walt, 21.
Williamson, Claude C. H., 308.
Wilson, John Dover, 276, 278, 279, 287, 290, 298, 299, 302, 306.
Winstanley, Lilian, 292.
Wölfflin, Heinrich, 237.
Wordsworth, William, 18.
Wright, W. F., 278.

Y

Yonnel, Jean, 360.

Z

Zamfirescu, Duiliu, 20, 168, 217, 261, 266, 267, 268, 269.
Zane, Elena, G., 288.
Zarifopol, Paul, 190.
Zola, Emile, 115, 372, 443.
Zweig, Stefan, 153.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Notă asupra ediției 5

POEȚI

Tudor Arghezi
I. 13
II. Sintaxa poeziei 13
Octavian Goga
I. Poetul 19
II. Ciucea 25
G. Bacovia
I. Cu prilejul unui volum epuizat . . . 29
II. 35
Ion Minulescu
I. 38
II. 85 de ani de la nașterea poetului . . 39
Mihail Celarianu: „Inima omenească" . . . 42
Adrian Maniu la 75 de ani 45
[Lucian Blaga]. Lirozofie sau doctrina lirei . . 49
[Alexandru Rally]: „Ronsard" 53
Al. Philippide — suflet și cultură poetică . . . 57
Zaharia Stancu
I. [Poet și traducător] 59
II. Poetul 66
Ciudatul Simion Stolnicu 69
[Mihai Beniuc]. Însemnări și consemnări . . . 72
[Mariana Dumitrescu]. Stîlp de poetă 75
Lirism și epocă 78

Scanned with OKEN Scanner

Poezia miturilor 84
Poezia românească de azi 87
Ghiocei. [Pachia Ion Tatomirescu şi Radu Selejan] 90

PROZATORI

Nicolae Iorga. 25 de ani de la moarte 97
[Tudor Arghezi]. Prozator militant 100
M. Sadoveanu: „Ochi de urs" 102
E. Lovinescu: „Diana" 111
Liviu Rebreanu
I. În italieneşte 115
II. 117
III. Bunul confrate 120
IV. 25 de ani de la moartea romancierului . 123
Ioachim Botez: „Însemnările unui belfer", II . . 126
Matei I. Caragiale
I. „Pajere" 136
II. 85 de ani de la naştere 138
Emanoil Bucuţa: „Capra neagră" 141
Camil Petrescu
I. 144
II. Un prozator aproape nou 147
III. Pirandello şi Camil Petrescu 149
IV. 150
[Oscar Walter Cisek]. Un scriitor român de limbă germană 152
Marin Preda 154
[Ion Lăncrănjan]. „Cordovanii", ediţie şi lectură nouă 157
Satul în imagini literare 160

CRITICI, ISTORICI LITERARI, ESEIŞTI

„Istoria literaturii române" 165
Mihail Dragomirescu
I. La moartea lui 168
II. Mihail Dragomirescu şi „critica ştiinţifică" 169

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu văzut de T. Arghezi 185
E. Lovinescu
I. Exemplul lui E. Lovinescu . . . 186
II. Istoricul literar 189
III. T. Maiorescu şi E. Lovinescu . . . 191
IV. La moartea lui E. Lovinescu . . . 192
V. Un an de la moartea lui E. Lovinescu . 197
VI. 198
Fanny Rebreanu: „Cu soţul meu“ 202
Perpessicius
I. 206
II. Miniaturistic şi monumental 207
III. Omagiu 210
Tudor Vianu
I. „Estetica“ 212
II. Alexandru Macedonski: „Opera“ (I. Poezii) 215
III. „Studii de literatură universală şi comparată“ 219
IV. Un erudit al impresiei artistice . . . 222
G. Călinescu
I. Eminescu într-o nouă ediţie şcolară . . 225
II. „Viaţa lui Ion Creangă“ 228
Clasic, baroc, rococo 230
[Pompiliu Constantinescu]. Un critic de încredere . 233
[Edgar Papu]. Erudiţie şi modestie 236
[G. C. Nicolescu]: „Cîntare României“ . . . 238
[Silvian Iosifescu]: „Literatura de frontieră“ . . 240
[Al. Piru]
I. C. Negruzzi văzut de Al. Piru . . . 244
II. C. Negruzzi, marele precursor . . . 246
Zoe Dumitrescu-Buşulenga: „Ion Creangă“ . . 250
[Ileana Vrancea]: „E. Lovinescu“ 256
Monografii istorico-literare (Ileana Vrancea şi Adrian

Scanned with OKEN Scanner

Marino) 259
[Eugen Barbu]. Soarta statuilor 263
[Al. Săndulescu]. Duiliu Zamfirescu, în scrisori . 266
Dan Hăulică: „Critică și cultură" 270

STUDII ȘI ESEURI

Hamlet — Prefață și Introducere 275
Rinocerita sau dilema individualismului . . . 318
Dante Aligheri. 700 de ani de la naștere . . . 325
Despre meșteșugul versurilor 328
Horațiu 332
Poezie și filozofie 337
Dicționarul criticii literare 342
Aesthesis carpato-dunărean 347
Între inovație și tradiție 351
Constante spirituale românești 355
Național și universal 359
Ce este poezia? 363
„Clasic" și „modern" 367
Romanul secolului XX 371
Sensul clasicismului 374
Despre metaforă 376
Durata operelor de artă 379
Conceptul de tradiție literară 381
Anti-arta 383
Homo sum... 386
Din nou, versul liber 389
Retrospectivă 393
Eseul, gen modern 396
Puterea cuvîntului 399
Modernii vechi și noi 402
Zeu și om 405
Însemnări libere 407
Mască și cultură 410

Scanned with OKEN Scanner

Ionà, chitul şi alţi ihtiozauri 413
Tipare spirituale 416
Triptic scriitoricesc 419
Retrospectivă 422
Reinterpretarea unei legende 424
O prefaţă necunoscută 427
Poet şi cititor 430
Punct de evoluţie literară 434
Literatura universală 437
Direcţii în literatura română contemporană . . . 439
„Familia Buddenbroock" 442
Iluzia filologică 445

Bibliografie 449
Indice de nume 455

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ

Scanned with OKEN Scanner